

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA FIGURE DE LA VILLE FANTÔME : TENSION ENTRE PERMANENCE ET DISPARITION DE LA MÉMOIRE
COLLECTIVE. LE CAS DE *VILLES MORTES* (2013) DE SARAH BERTHIAUME

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

STÉPHANIE VALLIÈRES

DÉCEMBRE 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mon directeur Daniel Chartier pour sa lecture minutieuse et pour les nombreuses opportunités qu'il m'a offertes. Merci à Sarah Berthiaume pour son ouverture, sa curiosité et sa simplicité. Merci aussi à Valérie Provost pour ses précieux commentaires ainsi qu'à Maude Lafleur, pour son soutien et ses encouragements. Je remercie aussi Marie, Myriam, Ariane, Sarah, Joëlle, Julie, Marielle, Christina et Maxime de m'avoir accompagnée dans mon parcours universitaire. Merci aux membres de ma famille d'avoir été aussi patients et, parfois, impatients. Enfin, je voudrais remercier le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) et le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) à l'UQAM pour leur appui financier sans lequel ce mémoire n'aurait pas pu voir le jour.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--------------------|---|
| RÉSUMÉ | v |
| INTRODUCTION | 1 |

CHAPITRE PREMIER :

| | |
|--|----|
| LA FIGURE DE LA VILLE FANTÔME | 16 |
| 1.1. Fondements et structures de l'imaginaire social | 16 |
| 1.1.1. L'imaginaire et ses figures | 17 |
| 1.1.2 La ville fantôme dans l'imaginaire social : méthodologie d'une étude de figure | 21 |
| 1.2. Diachronie et déploiement de l'imaginaire de la ruine | 24 |
| 1.2.1 Diachronie de la figure de la ruine | 25 |
| 1.2.2 Synchronie de la figure de la ruine | 31 |
| 1.2.3 L'épuisement d'une figure | 36 |
| 1.3 De la ruine à la ville fantôme : naissance d'un imaginaire propre | 37 |
| 1.3.1 Lieux condamnés : damnation et sacrifice | 39 |
| 1.3.2 Lieux déchet : destruction et marginalité de la ville fantôme | 50 |
| 1.3.3 Lieux morbides : cadavres et déchéance corporelle | 61 |
| 1.3.4 Plusieurs villes fantômes, une seule figure | 68 |
| 1.4 Conclusion : l'idée de la ville fantôme | 70 |

CHAPITRE 2:

| | |
|---|----|
| LA VILLE FANTÔME DANS LES ŒUVRES DE FICTION | 76 |
| 2.1 Élaboration d'un corpus secondaire | 77 |
| 2.2 Définition et indéfinition spatiale de la ville fantôme | 80 |
| 2.2.1 Ici-nulle part | 81 |
| 2.2.2 Non-lieu sauvage, non-lieu urbain | 86 |
| 2.3 Croisements et variations temporels des récits de villes fantômes | 89 |

| | |
|---|-----|
| 2.3.1 La (con)fusion des temporalités | 90 |
| 2.3.2 Une histoire qui se rejoue en permanence..... | 93 |
| 2.2.3 Conclusion : de l'imprésence à la présence absente | 95 |
| CHAPITRE 3: | |
| <i>VILLES MORTES</i> OU LES TRACES D'UNE IDENTITÉ COLLECTIVE EN RUINE | 98 |
| 3.1 <i>Villes mortes</i> et les traces d'une collectivité ébranlée..... | 100 |
| 3.1.1 Personnages isolés..... | 101 |
| 3.2 Villes fantômes et identité collective en ruine | 112 |
| 3.2.1 Pompéi..... | 115 |
| 3.2.2 Gagnonville | 117 |
| 3.2.3 Kandahar | 119 |
| 3.2.4 Le Quartier DIX30 | 121 |
| 3.3 Conclusion : l'universalisation des lieux fantômes..... | 123 |
| CONCLUSION | 128 |
| BIBLIOGRAPHIE | 134 |

RÉSUMÉ

La ville fantôme est un type de lieux complexes qui a suscité et suscite toujours de nombreux discours. Dans ce mémoire, nous nous intéresserons aux effets produits par la figure de la ville fantôme dans les œuvres de fiction, notamment le texte *Villes mortes* (2013) de Sarah Berthiaume. Pour ce faire, nous élaborerons d'abord un portrait de la figure de la ville fantôme à partir de théories de l'imaginaire (Bertrand Gervais, Pierre Popovic, Charles Taylor) et en ayant comme hypothèse que le lieu est défini par la somme des discours portés sur lui (Daniel Chartier). L'imaginaire des ruines mettra en évidence les fondements de la figure de la ville fantôme et nous déclinons ensuite les principaux types de lieux qu'elle incarne en fonction de la façon dont ils sont mis en récit.

À partir d'un corpus secondaire d'œuvres de fiction représentant des villes fantômes, les similitudes entre ces récits, notamment en ce qui a trait au traitement de la spatialité et de la temporalité, seront mis en évidence. Il sera montré que la ville fantôme y est représentée comme un lieu défini dans un espace autrement dépourvu de repères et dans un temps diffus ou cyclique. Cette façon d'appréhender le monde sera mise en relation avec le souvenir et l'imprésence (Jacques Derrida), pour être interprétée comme une mise en récit de l'oubli.

Dans un troisième et dernier temps, nous verrons comment, dans *Villes mortes*, cette vision de la ville fantôme comme lieu de tension entre mémoire et oubli se traduit en identité collective ébranlée pour les protagonistes. En considérant la mémoire collective comme fondatrice de l'identité et les formes urbaines comme un miroir de la société qui serait aussi garant de cette mémoire (Maurice Halbwachs), nous verrons que les villes fantômes de ce texte symbolisent la disparition de la mémoire collective.

INTRODUCTION

L'habitat déshabité, déserté ou abandonné est un objet étrange qui fascine autant qu'il trouble. Si certains animaux sont voués à quitter leur nid ou leur tanière chaque nouvelle saison, le genre humain valorise la sédentarité, l'élaboration d'un « chez soi » le plus beau et confortable possible. De ce fait, les milieux de vie détruits, négligés ou abandonnés, qu'on les appelle ruines, villes mortes ou villes fantômes, captent l'attention et investissent l'imaginaire de façons particulières. Ils semblent contrevenir à une loi non écrite qui nous pousse à nous demander : à quoi bon bâtir des habitations permanentes pour les abandonner? Pourquoi quitter un lieu que l'on destinait à être son « chez-soi »? Avec ces questions en tête, nous nous pencherons, dans ce mémoire, sur la ville fantôme, ce qu'elle évoque et convoque dans l'imaginaire ainsi que ce qu'elle représente dans la fiction, plus précisément dans le texte *Villes mortes* de Sarah Berthiaume.

A) La ville fantôme, un objet de discours

L'origine de l'appellation *ville fantôme* est connue : selon les recherches de Dydia Delyser¹, l'appellation anglaise *ghost town*, qui a été traduite par *ville fantôme*, serait contemporaine de la dénomination *ghost city*, utilisée pour la première fois en 1915. Dans son article du *Saturday Evening Post*, le journaliste Charles Van Loan utilisait cette nouvelle métaphore pour décrire Bodie, une ville minière abandonnée de Californie². Pendant une dizaine d'années, les expressions *ghost town* et *ghost city* auraient ensuite été progressivement utilisées, d'abord entre guillemets, jusqu'à ce que *ghost town* devienne, vers le milieu des années 1920, le terme le plus populaire pour parler des villes minières abandonnées de

¹ Ces données font office de référence pour plusieurs autres chercheurs, notamment Chrys M. Poff et Martin Procházka, dont nous présenterons les recherches sous peu, qui se basent sur les recherches de DeLyser pour établir l'origine du terme « *ghost town* ».

² Dydia DeLyser, « Good, by God, We're Going to Bodie! Ghost Towns in the American West », dans Gary J. Hausladen (dir.), *Western Places, American Myths : How We Think About the West*, Reno, University of Nevada Press, 2003, p. 278.

l'Ouest³. Dans la langue française, la première utilisation répertoriée de l'expression *ville fantôme* daterait, selon le *Dictionnaire étymologique, lexicologique et historique des anglicismes et américanismes* de Jean-Paul Kurtz, de 1931⁴. Notons aussi que, dès 1936, l'expression était assez populaire dans les milieux francophones pour que le film *Winds of the Wastelands*, mettant en vedette John Wayne, soit intitulé *La ville fantôme* en France. En ce sens, *ville fantôme* aurait été l'un des premiers termes composés à partir du mot *ville*, après *ville-champignon*, en 1911, *ville-centre*, en 1917, et *ville-musée*, en 1920⁵.

Bien qu'elle soit admise dans le langage depuis plusieurs décennies, il n'existe pas de consensus quant à la définition de la ville fantôme. Plusieurs descriptions ont été formulées depuis son introduction dans la langue, mais aucune ne statue clairement les caractéristiques de cette ex-agglomération urbaine. L'accumulation de ces descriptions nous aide néanmoins à circonscrire l'idée de la ville fantôme jusqu'à en venir à une définition sommaire. À peine sept ans après que l'appellation *ghost town* ait été utilisée pour la première fois, le journaliste Rex H. Burlingame, du journal *Illustrated World*, explique à son lectorat la nature des villes fantômes dans ce qui nous est apparu comme l'une des premières descriptions générales de ce type de lieux:

These towns, most of them, stand on and on, empty and alone, the mere spirit of the once thriving centers that they were, utterly forgotten by the new generations in the towns and cities that surround them. No one does anything with them, nor does anyone pay attention to them, except to make an occasional remark about the homely old shacks that are becoming dirtier and more rickety as the years go on⁶.

³ *Ibid.*

⁴ Jean-Paul Kurtz, *Dictionnaire étymologique des anglicismes et des américanismes*, Paris, Conseil national de la langue française, 1997, p. 558. Malheureusement, l'ouvrage ne présente pas le contexte de cette première utilisation, que nous n'avons pu trouver dans nos propres recherches.

⁵ Pierre Enckell, *Matériaux pour l'histoire du vocabulaire français. Deuxième série*, vol. 26, no 15, p. 357. Rares au début du siècle, les usages de *ville* à l'intérieur de mots composés se sont multipliés à la fin des années 1960 et au début des années 1970 qui ont vu naître, par exemple, *ville-galaxie*, en 1969 ou *ville climatisée* en 1970. (Académie française, « Dictionnaire de l'Académie. Préparation de la 9^e édition », *La banque des mots*, vol. 5, 1973, p. 119-120.)

⁶ Rex H. Burlingame, « The Fate of Two "Ghost" Towns », *Illustrated World*, 9 février 1922, p. 858-859.

Vides et oubliées, les villes fantômes décrites par Burlingame sont des lieux qui ne rendent pas justice à leur succès passé (elles sont : « the mere spirit of the once thriving centers that they were »). On les remarque par des bâtiments (« homely old shacks ») où le passage du temps est perçu à travers la décrépitude grandissante de leurs structures. Mais une définition de la ville fantôme comme une ville autrefois prospère, mais désormais complètement abandonnée et dont les édifices montrent des signes de délabrement n'est pas adoptée par tous. Si l'on se fie à Richard M. Helwig, du Center for Ghost Town Research in Ohio, la présence de bâtiments en ruine n'est pas nécessaire à ce qu'un lieu soit considéré comme une ville fantôme. Selon Helwig, une « *true ghost town* » est une ville qui a déjà existé, mais qui ne compte aujourd'hui plus aucun habitant ni aucune entreprise⁷. Cette définition réduit les caractéristiques de la ville fantôme à son absence d'habitants et d'activités économiques, et ne statue pas la nécessité que certaines traces de la ville soient encore visibles. Les descriptions de Burlingame et Helwig ne se rejoignent ainsi qu'en un seul point : elles ne peuvent permettre d'accéder à une définition globale de la ville fantôme. En effet, en indiquant qu'il s'agit là des « *true ghost towns* » uniquement, Helwig sous-entend que le terme « *ghost town* » ne s'applique pas seulement aux villes entièrement désertées, mais aussi à d'autres lieux dont les caractéristiques diffèrent, en partie du moins, de celles de la *vraie* ville fantôme qu'il décrit⁸. La description de Burlingame met aussi en évidence le flou entourant l'appellation *ville fantôme* : n'ayant aucun problème à décrire *la plupart* des villes fantômes, Burlingame ne définit pas les frontières de ce concept.

Il nous est vite apparu qu'une ville abandonnée, même lorsqu'elle est empirique, ne devient fantôme qu'à travers le regard d'un sujet qui la met en récit. Le mot *fantôme* lui-même comporte plusieurs acceptions qui dénotent une évolution de sens au fil des années : « *Fantôme* est introduit en français avec le sens d'« illusion trompeuse » [...] et désigne (1165) l'apparition surnaturelle d'une personne morte; par extension, le mot s'emploie pour « idée,

⁷ Richard M. Helwig, *Ohio Ghost Towns No. 12: Wood County*, Galena (OH), Center for Ghost Town research in Ohio, 1990, p. 7-8.

⁸ Il est à noter que Helwig offre une classification des villes fantômes, avec notamment la catégorie *semi-ghost town*, qui s'applique aux villes qui ne sont pas entièrement abandonnées, mais qui ne détiennent que dix pourcent ou moins de leur population originale.

être imaginaire” (1568) et à propos d’une personne ou d’un animal squelettique (1690)⁹. » L’histoire sémantique du mot se développe donc autour de deux vecteurs signifiants: un premier qui relève du bouleversement par rapport à une certaine normalité (« illusion », « surnaturelle », « imaginaire ») et un deuxième qui s’articule autour de la mort (« personne morte », « squelette »). Dans les dictionnaires encyclopédiques communs, *fantôme* signifie aussi « ce qui n’a d’une personne, d’une chose, que l’apparence¹⁰ » et une « [p]ersonne, chose, qui n’existe que dans l’imagination ou existe, mais ne joue pas effectivement son rôle¹¹ », ce qui fait du fantôme un être ou une chose incomplet(ète) : quelque chose ou quelqu’un de diminué, de décevant, une façade ou un masque. En ce sens, lorsque l’auteur et géographe Ron Brown définit l’objet de ses recherches en retournant simplement la métaphore sur elle-même pour indiquer que la ville fantôme est une ville qui est le fantôme de ce qu’elle a été (« a town that is a ghost of its former past¹² »), il peut évoquer n’importe laquelle de ces définitions du fantôme, ou toutes à la fois. Sa description, tout autant problématique que les précédentes puisqu’elle ne définit pas ce qu’est un fantôme de son propre passé, délaisse néanmoins la réalité empirique (démographique, historique, archéologique, etc.) pour rechercher ailleurs l’« essence » de ce qu’est une ville fantôme. En effet, une ville ne peut être le fantôme de son passé que dans la perception de celui qui connaît ce passé : c’est lui qui a l’impression que la ville n’est plus que le fantôme d’elle-même. De plus, la désertion d’une ville est d’abord déduite par l’observateur, qui remarque qu’il n’y a personne là où il devrait y avoir des gens. À ce sujet, Pierre Sansot, dans *Poétique de la ville*, affirme que pour qu’un lieu soit perçu comme vide, « il ne suffit pas qu’il y ait absence d’êtres humains; il faut que nous soupçonnions un dérèglement dans l’ordre des choses; il faut, par exemple, que l’homme, avant de disparaître, ait laissé sa marque dévastatrice ou même simplement qu’il ait semblé se retirer dans la précipitation¹³. » S’il se trouvait devant un champ, le sujet ne le percevrait pas nécessairement comme vide puisqu’il

⁹ Alain Rey (dir.), « Fantôme », *Dictionnaire historique de la langue française. Tome 2*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2004 [1992], p. 1397.

¹⁰ Paul Robert, Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.), « Fantôme », *Le Petit Robert 2011*, Paris, Dictionnaires Le Robert-SEJER, 2011 [2010], p. 1012.

¹¹ Larousse (firme), « Fantôme », *Le Petit Larousse illustré 2011*, Paris, Larousse, 2010, p. 409.

¹² Ron Brown, *Ghost Towns of Canada*, Toronto, Cannonbooks, 1987, p. 11.

¹³ Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, Paris, Klincksieck, 1984 [1971], p. 268.

serait dans « l'ordre des choses » de n'y retrouver personne. Lorsqu'il est question d'une ville, le vide (la désertion du lieu) là où le sujet considère qu'il devrait y avoir du plein (des habitants, des passants, du mouvement) crée l'impression d'un « dérèglement dans l'ordre des choses ». Le lieu est alors perçu comme vide puisqu'il présente des traces, dans le discours ou physiquement, de son passé habité qui ne correspondent pas à sa vacance actuelle. Une ville abandonnée deviendrait alors fantôme par la relation entre une conception du lieu alors qu'il était habité (qui ne peut qu'être produite par des représentations discursives à son sujet ou au sujet d'endroits semblables) et sa perception actuelle, de l'état de ses structures et du paysage qu'elles produisent (qui se forme chez le sujet par son expérience personnelle et/ou à travers d'autres représentations discursives du lieu). Cette opposition entre les temps est mise en évidence dans la définition de la ville fantôme de Martin Procházka, qui convoque le concept derridien de spectralité pour mettre en relief la dualité du lieu :

Similar to the word « spectre », « ghost » may indicate something that needs a semblance of materiality to appear, but at the same time is no longer « real » enough, no longer sufficiently material, no longer « alive ». Most of its « life » is restricted to tales of the past, or historical accounts, but it also haunts the future, especially optimistic visions of the progress of civilization¹⁴.

L'épithète *fantôme*, dans son rapport avec le spectre, nous indiquerait donc que la ville fantôme est perçue comme un lieu à caractère liminal, qui n'est plus assez ce qu'il était, mais qui l'est encore trop pour s'en détacher complètement. Cet entre-deux consiste, selon la description de Procházka¹⁵, en un va-et-vient entre le matériel et l'immatériel, mais surtout entre le disparu et le revenant. La ville fantôme est ainsi perçue à travers une oscillation continue entre deux temps : la ville habitée et la ville inhabitée. L'ensemble des bâtiments en ruine appelle l'idée de la ville passée alors que leur délabrement s'offre parallèlement en prophétie du destin de cette même ville. Ces voyages temporels ne peuvent s'effectuer que

¹⁴ Martin Procházka, « Monument or Trash? Ghost Towns in American History and Culture », *Litteraria Pragensia : Studies in Literature and Culture*, vol. 17, no 34, décembre 2007, p. 67.

¹⁵ Procházka s'inspire largement de *Spectres de Marx* de Jacques Derrida qui écrit : « [Le spectre] devient plutôt quelque "chose" qu'il reste difficile de nommer : ni âme ni corps, et l'une et l'autre. Car la chair et la phénoménologie, voilà ce qui donne à l'esprit son apparition spectrale, mais disparaît aussitôt dans l'apparition, dans la venue même du revenant ou le retour du spectre. » (Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 25.)

par l'imagination d'un sujet qui reconstitue une histoire du lieu dans laquelle ces deux images s'articulent en un récit cohérent où la ville a un passé, un présent et un futur.

Les tentatives de définition de la ville fantôme que nous avons recensées mettent indirectement en évidence un paramètre qui nous paraît désormais essentiel à la catégorisation de lieux comme *villes fantômes* : la subjectivité de celui qui sort le lieu de l'oubli en tenant un discours sur lui. Même les catégorisations très mathématiques de Richard Helwig renvoient ultimement au sujet qui, par exemple, accorde assez d'importance aux bâtiments abandonnés d'une ville pour la considérer comme une *semi-ghost town*, malgré les habitants qui sillonnent encore ses rues. Le caractère *fantôme* de la ville est alors assuré à travers sa mise en récit par un sujet. La ville abandonnée peut être empirique, mais la ville fantôme est toujours un objet discursif. C'est à travers un va-et-vient entre le passé, le présent et le futur du lieu que celui-ci passe d'un lieu déserté à un lieu fantôme. Au cœur de ce qu'est la ville fantôme, il y a donc un sujet qui la perçoit et tient un discours sur elle, si bien qu'il est difficile de définir les caractéristiques précises de ce type de lieu, puisqu'elles sont essentiellement subjectives : la ville fantôme est un lieu qui est considéré comme tel dans un ou des discours.

B) *Villes mortes* ou villes fantômes

La locution *ville morte* sert aussi à définir les lieux abandonnés, mais les caractéristiques de ce type de lieux ne sont pas plus définies que pour *ville fantôme*¹⁶. Il semble que ces appellations aient simplement, avec l'usage, acquis une connotation légèrement plus spécifique, *villes mortes* étant souvent utilisée pour parler des anciennes puissances européennes comme Bruges et Venise, alors que *villes fantômes* désigne davantage les villes modernes abandonnées. Un ensemble de facteurs semble avoir motivé cette distinction entre les deux expressions. Le mot *fantôme*, nous l'avons vu, a de multiples significations, de

¹⁶ Au sujet des villes mortes, voir Donald F. Friedman, *Symbolist Dead City: A Landscape of Poesis*, New York, Garland, 1990, 212 p.

l'illusion au squelette, en passant par le revenant, la façade et l'incomplétude. Au contraire, le mot *mort* renvoie à quelque chose de fixe et sans ambiguïté :

Le premier sens est celui de « cessation de la vie humaine » [...] Dès le XII^e siècle, *mort* a aussi le sens figuré de « séparation, mise à l'écart » dans le contexte religieux de la damnation éternelle (1190) [...] Dans un contexte laïque, *mort* exprime figurément l'idée de « difficulté, ruine » (1223). [...] Depuis 1760, *mort* exprime aussi l'idée plus générale et abstraite de « déclin »¹⁷.

Contrairement au fantôme, la mort ne connote rien de surnaturel, d'illusoire ou de trompeur; elle désigne la fin de quelque chose, son isolement et son déclin. L'adjectif *mort* conserve lui aussi ces significations :

Les sens de l'adjectif sont « qui a cessé de vivre », au figuré « qui demeure sans vie » [...] Par extension, l'adjectif qualifie également ce qui donne une impression de mort par son immobilité [...] Comme adjectif, il entre en composition dans des expressions où il réalise une idée de « stérilité »¹⁸.

Apposé au nom *ville*, le qualificatif *morte* indiquerait donc une ville sans vie, immobile, en déclin et mise à l'écart alors que le qualificatif *fantôme* désignerait une ville à l'apparence trompeuse, revenue de la mort de façon surnaturelle, n'existant que dans l'imaginaire, une illusion. Tenir un discours sur un lieu abandonné, c'est en quelque sorte lui permettre de revenir, de sortir de son isolement mortuaire. En ce sens, nous considérons que, dès qu'elle est mise en récit, la ville abandonnée cesse d'être morte pour devenir fantôme.

L'implication émotive du sujet parlant de la ville abandonnée contribue aussi à son caractère fantomatique. Bernard Blaise et Francis Lacassin, dans un ouvrage qui vise à familiariser un lectorat européen avec les villes abandonnées de l'Ouest américain, affirment en effet que, contrairement aux villes considérées mortes, celles-ci renvoient au sujet une image navrante et inquiétante de son quotidien :

Pompéi, Tikal, Carthage, Ankor ou Thèbes appartiennent à des civilisations trop éloignées, trop différentes de nous pour éveiller en nous autre chose qu'un sentiment esthétique. Au contraire, ces tombeaux de l'aventure moderne que sont les villes fantômes de l'Ouest américain arrachent notre compassion avec

¹⁷ Alain Rey (dir.), « Mort », *op. cit.*, p. 2292.

¹⁸ *Ibid.*

leur cinéma au toit crevé dont le dernier programme jaunit à l'entrée, ou avec l'école silencieuse dont le tableau noir porte les chiffres du dernier problème¹⁹.

Blaise et Lacassin mettent en opposition les villes mortes, distantes de l'individu d'un point de vue émotif, et les villes fantômes, qui le touchent davantage. Pour qu'il voie en un lieu déserté une ville fantôme, il faut que le sujet établisse une certaine parenté entre son propre mode de vie et celui de ceux qui habitaient le lieu : il y reconnaît une école, un cinéma, une voiture semblables à ceux qu'il a rencontrés au cours de sa propre existence. C'est par cette connexion que la ville fantôme agit sur le sujet, qui a un double rôle : c'est à travers sa perception que le lieu devient fantôme et c'est aussi par sa connexion avec le lieu que ce dernier obtient un pouvoir agissant, qu'il lui inspire certaines remises en question. Procházka affirme que le *spectre* du lieu hante le futur, surtout les visions optimistes qu'on a du progrès de la civilisation²⁰, ce qui revient à dire qu'il hante le *sujet* et bouleverse *ses* conceptions optimistes du progrès et *sa* vision du futur. Cette implication du sujet parlant dans l'idée de la ville fantôme a également contribué à l'intérêt qui lui a été porté selon Chrys M. Poff. Dans sa thèse « The Western Ghost Town in American Culture, 1869-1950²¹ », il juge que l'utilisation de plus en plus fréquente des termes *ghost town* et *ghost city* à partir de 1916 a considérablement fait augmenter l'intérêt envers les lieux désertés de l'Ouest américain dans les guides touristiques, les journaux à grand tirage et, plus tard, au cinéma²²: « [...] as newly christened "ghost cities" the towns take on an identity that is less grounded in the economic realities of the mining industry than in the imaginative fantasies of writers and tourists²³. » Aidée par le mystère connoté par sa nouvelle appellation, la ville fantôme investit la pensée populaire autant qu'elle est investie par cette dernière. Lorsqu'une relation entre

¹⁹ Bernard Blaise et Francis Lacassin, *Villes mortes et villes fantômes de l'Ouest américain*, Rennes, Éditions Ouest-France, 1990, p. 13.

²⁰ Martin Procházka, « Monument or Trash? », *op. cit.*, p. 67.

²¹ La thèse de Chrys M. Poff fait un important recensement des écrits qu'a inspirés la vision des premières villes abandonnées de l'Ouest américain. Nous nous permettons de citer certains passages de ces œuvres sans retourner aux documents originaux qui sont difficile d'accès. (Chrys M. Poff, « The Western Ghost Town In American Culture : 1869-1950 », thèse de doctorat, Iowa City, University of Iowa, 319 f.)

²² Poff recense l'imposante collection de films qui offrent des représentations de villes fantômes entre 1917 et 1950. *Ibid.*, f. 299-305.

²³ *Ibid.*, f. 83.

l'organisation urbaine désertée et le sujet est établie, il est ainsi préférable de parler de ville fantôme et non de ville morte.

La jeune dramaturge montréalaise Sarah Berthiaume a l'habitude de mettre en scène des lieux qui hantent ses personnages, que ce soit le bar de danseuses nues d'un village isolé dans *Le déluge après* (2006) ou la ville de Whitehorse dans *Yukonstyle* (2013). Dans sa pièce intitulée *Villes mortes*, Berthiaume, parce qu'elle remet au centre de son discours des lieux désertés qui agissent sur ses protagonistes, présente des villes qui sont davantage fantômes que mortes. La pièce s'organise autour de divers lieux abandonnés : elle comptait trois monologues intitulés « Pompéi », « Gagnonville » et « DIX30 » lors de sa représentation au Festival Fringe de Montréal en 2009²⁴ et quatre lorsqu'elle a été jouée au Théâtre d'Aujourd'hui en 2011²⁵, un dernier acte, « Kandahar » ayant été ajouté à la fin des trois premiers. Dans sa forme la plus récente, le texte de la pièce a été publié aux Éditions de Ta Mère²⁶ où l'on a inversé les deux derniers monologues. Cette version papier de *Villes mortes* va toutefois au-delà d'une simple impression de la pièce et inscrit le texte lui-même dans l'institution littéraire. Bien qu'il soit difficile de classer le texte dans un genre littéraire précis, les éditeurs de *Villes mortes* l'ont sous-titré « Histoires » puis, lors de réimpression de l'ouvrage (toujours en 2013), « Nouvelles ». Ce n'est qu'à la dernière page du livre que le lecteur apprend que le texte a d'abord été joué au théâtre, laissant sous-entendre une volonté de distinguer le texte publié de sa première vie sur les planches. Cette version sera celle qui sera analysée dans ce mémoire, comme un texte littéraire à part entière, même si parfois, pour appuyer et illustrer notre propos, nous ferons référence la pièce telle que mise en scène par Bernard Lavoie au Théâtre d'Aujourd'hui en 2011.

²⁴ Sarah Berthiaume, *Villes mortes*, mise en scène de Patrick Renaud, Montréal, Festival Fringe, 15 au 21 juin 2009.

²⁵ Sarah Berthiaume, *Villes mortes*, mise en scène de Bernard Lavoie, Montréal, Théâtre d'Aujourd'hui, 5 au 3 avril 2011.

²⁶ Sarah Berthiaume, *Villes mortes*, Montréal, Éditions de Ta Mère, 2013, 97 p. Dorénavant toutes les références à cet ouvrage seront suivies de la mention *VM*, suivie du numéro de page.

Afin de bien montrer en quoi les lieux présentés par Berthiaume n'ont rien de morts, mais sont plutôt fantômes, il convient de résumer brièvement l'œuvre ici:

Dans « Pompéi », une jeune femme décrit son séjour à Naples où elle rejoint son amoureux. Elle déambule dans les ruines de Pompéi, ville antique ayant été recouverte par la lave du Vésuve en l'an 79, où elle est bouleversée par la vue du cadavre pétrifié d'une ancienne habitante de la ville romaine. Lorsque son copain la quitte pour une autre, elle prie pour que le volcan la pétrifie, comme la femme des ruines de Pompéi.

Dans le récit « Gagnonville », une jeune femme native de la ville de Gagnon, une ville minière de la Côte-Nord ayant été détruite après la fermeture de la mine qui employait la plupart de ses habitants, raconte une soirée commémorative où tous les anciens habitants du lieu se retrouvent pour parler des belles années de Gagnon. N'ayant aucun souvenir du lieu, la protagoniste réalise l'étendue de son isolement et le manque créé par la disparition de sa ville natale.

Dans « Kandahar », une mère monoparentale employée du café Tim Horton's de la base militaire de cette ville occupée d'Afghanistan présente son isolement au cœur de la guerre et du désert. Entraînée par Double-double, un verre de carton magique, elle se rend dans un quartier riche et déserté de Kandahar pour rencontrer une sorcière qui pourrait lui permettre de revoir sa fille restée au Québec. Victime d'un bombardement, elle est réveillée à la fin de la guerre par un soldat qui lui fait traverser la ville ruinée à bord de son *tank*.

Pour terminer l'œuvre, « DIX30 » présente une actrice qui raconte de quelle façon le scénario du film de zombies qu'elle s'appretait à tourner est devenu réalité lorsqu'elle s'est retrouvée, en pleine nuit, au Quartier DIX30 de Brossard. Avec le réalisateur du film, elle arpente les rues désertes du quartier commercial et découvre, dans des boutiques et des boîtes de nuit, des êtres monstrueux, qui ne parlent que par le biais de slogans publicitaires et dont les formes et la couleur de la peau n'ont plus rien d'humains.

L'impact de chacun des lieux abandonnés est manifeste dans les quatre monologues : chacune des femmes raconte comment sa vie a été bouleversée à cause de Pompéi, Gagnon, Kandahar ou le Quartier DIX30. Cette importance clé du lieu dans la vie des protagonistes est attestée par la quatrième de couverture du texte édité chez Ta Mère : « *Villes mortes* c'est quatre rencontres entre une fille et l'immobilier. » (VM, C4) Ce choc entre la femme et le lieu

abandonné produit un effet marquant chez chacune des protagonistes, qui la motive à raconter cet épisode spécifique de sa vie. Puisqu'aucun procédé textuel (ni scénique) n'encadre et ne justifie ces prises de parole, elles apparaissent comme des événements traumatiques qui hantent les protagonistes. C'est le lieu qui motive leur discours et c'est à travers ce dernier que celui-ci ne meurt pas : il fait retour, comme le fantôme et le spectre. En ce sens, *Villes mortes* a pour objet des lieux abandonnés ou morts, mais ce sont des villes fantômes que Berthiaume produit au fil de ses monologues. Pour la suite de ce mémoire, nous éclairerons donc ces quatre lieux à la lumière de la figure de la ville fantôme pour comprendre leurs rôles et effets dans le texte de Berthiaume.

C) Hypothèse et démarche

Prolongeant dans le domaine littéraire ces observations à propos des villes fantômes, nous proposons que, si les lieux abandonnés deviennent fantômes à travers le discours, la littérature, objet discursif s'il en est un, est productrice de villes fantômes et que les œuvres littéraires ayant pour objet des lieux abandonnés sont les observatoires par excellence de leurs effets textuels et narratifs. Notre hypothèse est que la ville fantôme, dans la littérature, entraînerait des réflexions sur les fondements de la société contemporaine et que, dans *Villes mortes* de Berthiaume, elle symboliserait l'identité collective ébranlée des protagonistes. Au cours des prochaines pages, nous parcourrons donc la figure de la ville fantôme, de ses ramifications imaginaires et des stratégies textuelles communes aux récits ayant pour objet des lieux abandonnés jusqu'à l'interprétation de son rôle dans *Villes mortes*. La ville fantôme sera ainsi considérée comme un signe complexe et chargé d'un ensemble de discours qui affectent l'œuvre littéraire et, dans le cas de *Villes mortes*, lui donneraient son impulsion.

Selon nos recherches, il n'existe pas d'étude portant spécifiquement sur l'imaginaire de la ville fantôme en littérature, et encore moins sur ses représentations dans la littérature québécoise. Alors que certains auteurs ont analysé l'imaginaire de plusieurs types de lieux dans la littérature, comme le labyrinthe par exemple²⁷, aucun ne semble avoir consacré cette

²⁷ Nous faisons notamment référence à cet ouvrage de Bertrand Gervais dont la forme a inspiré notre étude : Bertrand Gervais, *La ligne brisée. Labyrinthe, oubli et violence – Les logiques de l'imaginaire Tome 2*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres essais », 2008, 207 p.

attention aux lieux abandonnés ni aux villes fantômes. Certaines de leurs sous-catégories ont toutefois été étudiées : la thèse de doctorat de Chrys M. Poff, intitulée « *The Western Ghost Town in American Culture: 1869-1950*²⁸ », se penche exclusivement sur les villes abandonnées de l'Ouest et leurs représentations dans les écrits (principalement non fictionnels) et les films parus entre 1869 et 1950 alors que Donald F. Friedman²⁹ et Francis Claudon³⁰ ne traitent que de Bruges et Venise – ces « villes mortes » européennes – dans les romans symbolistes de la fin du 19^e siècle. De son côté, l'apport de Martin Procházka³¹ à la question se limite lui aussi aux villes fantômes américaines et ne s'attarde que très minimalement à leurs représentations littéraires. Ces ouvrages, par leur spécificité, ne mettent pas de l'avant tout le spectre imaginaire entourant les villes fantômes, même si elles ont pu nous informer au sujet de certains vecteurs de cette figure. Finalement, aucun de ces ouvrages n'a tenté d'associer, comme nous le ferons, la ville fantôme à des stratégies textuelles et narratives dans les œuvres littéraires, principalement celles du Québec.

Si leurs représentations n'ont que rarement été étudiées en littérature, les villes fantômes empiriques ont donné lieu à plusieurs ouvrages, notamment des guides de voyages et des albums illustrés. L'aspect visuel des lieux et l'histoire de leur abandon servent de vecteurs organisationnels à ces livres qui, comme c'est le cas des études de leurs représentations, scindent le bassin de villes fantômes en fonction de considérations géographiques, économiques, historiques, etc. *Ghost Towns of Canada* et *Ohio Ghost Towns No. 12: Wood County*, que nous avons déjà cités, sont des exemples de ce phénomène par lequel les villes fantômes de toutes les régions du monde sont cataloguées et mises en relation. Ces ouvrages contribuent aussi à l'imaginaire de la ville fantôme, sans toutefois tenter de le définir.

Enfin, ce mémoire sera la première étude consacrée à *Villes mortes*, un texte qui, de pièce de théâtre marginale présentée au Festival Fringe en 2009, a pris une part de plus en plus grande dans l'institution littéraire québécoise en étant joué au Théâtre d'Aujourd'hui en

²⁸ Chrys M. Poff, *op. cit.*

²⁹ Donald Flanell Friedman, *op. cit.*

³⁰ Francis Claudon, « Le roman de la ville morte », *Corps écrit*, no 29, 1989, p. 73-80.

³¹ Martin Procházka, « Ruins in the New World: Roanoke Thru Los Angeles », *Litteraria Pragensia: Studies in Literature and Culture*, vol. 8, no 15, 1998, p. 44-57 et « Monuments or Trash? Ghost Towns in American History and Culture », *op. cit.*, p. 58-76.

2011 et en étant publié aux Éditions de Ta Mère en 2013. Jusqu'à maintenant, *Villes mortes* a été l'objet de critiques théâtrales et littéraires ainsi que de quelques communications scientifiques³², mais n'a pas été analysé dans le cadre de mémoires ou de thèses universitaires. Nous croyons que la plume prolifique de Berthiaume sera tôt ou tard l'objet plus systématique de telles recherches, mais notons que, déjà, sa pièce *Yukonstyle*, qui a été produite simultanément à Montréal et à Paris en 2013³³, a attiré l'attention des chercheurs en études théâtrales³⁴. En consacrant une grande partie de notre étude à *Villes mortes*, nous espérons en faire ressortir les qualités textuelles et formelles autant que la réflexion qu'il porte sur la société contemporaine.

Notre réflexion s'articulera en trois chapitres bien distincts. Dans un premier temps, nous élaborerons un portrait de la figure de la ville fantôme. Les principales formes que prend la ville fantôme dans ses représentations seront explorées à partir de théories de l'imaginaire (Bertrand Gervais, Pierre Popovic, Charles Taylor) et en ayant pour hypothèse que le lieu est défini par la somme des discours portés sur lui (Daniel Chartier). L'imaginaire des ruines, ayant donné lieu à de nombreuses recherches (Roland Mortier, Sophie Lacroix, Michel Makarius), mettra en évidence les fondements et les différentes ramifications de cette figure qui servent de germe aux représentations des villes fantômes. L'évolution de la perception de la ruine antique à travers les siècles permettra d'observer la façon dont elle s'est ancrée dans l'imaginaire et une étude synchronique des paradigmes de sa représentation à l'époque romantique complètera un survol de la portée de cette figure. À partir de cet

³² À part les communications que nous avons nous-même prononcées et qui ont contribué à échauffer ce mémoire, soulignons une présentation de Marie Parent qui analyse « DIX30 », un des quatre récits de *Villes mortes*. Ces travaux ont été consignés dans l'article suivant : Marie Parent, « La banlieue nord-américaine entre grandeur et décadence. Le Quartier DIX30 », dans Daniel Chartier, Marie Parent et Stéphanie Vallières (dir.), *L'idée du lieu*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », 2013, p. 29-49.

³³ Sarah Berthiaume, *Yukonstyle*, mise en scène de Martin Faucher, Théâtre d'Aujourd'hui, 9 avril au 4 mai 2013 ; Sarah Berthiaume, *Yukonstyle*, mise en scène de Célie Pauthe, Théâtre La Colline, 28 mars au 27 avril 2013.

³⁴ La pièce a notamment été étudiée pour son traitement du froid : Françoise Gomez, « Poétique du froid sur la scène contemporaine. *Sous la glace* (Falk Richter), *Ma chambre froide* (Joël Pommerat) et *Yukonstyle* (Sarah Berthiaume) », colloque international pluridisciplinaire *Le froid. Adaptation, production, représentation, effets/ Cold. Adaptation, production, representations, effects*, Observatoire de Versailles, Saint-Quentin-en-Yveline, le 13 décembre 2013.

imaginaire des ruines, nous déclinerons, contrairement aux guides de voyage les cataloguant selon leur histoire ou leur géographie, les principaux types de villes fantômes en fonction de leur portée imaginaire, de la façon dont elles sont mises en récit. Ces vecteurs discursifs permettront de former une idée globale des filiations imaginaires entourant les villes fantômes et de mieux comprendre les lieux choisis par Berthiaume – Pompéi, Gagnon, Kandahar et le Quartier DIX30 – pour donner lieu et corps à ses récits.

Dans un deuxième temps, nous étudierons, à partir d'un corpus secondaire d'œuvres de fiction représentant des villes fantômes, les similitudes entre ces récits, notamment en ce qui a trait au traitement de la spatialité et de la temporalité. Dans ce chapitre, *Villes mortes* sera mis en relation avec des romans (*La nuit des Perséides*³⁵, *L'angélus du soir*³⁶, *Transtaïga*³⁷, *Les héritiers de la mine*³⁸, *Le rivage des Syrtes*³⁹ et *Ville fantôme*⁴⁰) un film (*Les smattes*⁴¹), une nouvelle (« Gradiva, fantaisie pompéienne⁴² ») et un recueil de poésie (*Une tonne d'air*⁴³). Cette comparaison permettra de voir comment, dans la fiction, la ville fantôme est représentée comme un lieu défini dans un espace autrement dépourvu de repères et dans un temps diffus ou cyclique. Cette façon d'appréhender le monde sera assimilée aux souvenirs, qui relocalisent, dans le temps et l'espace, les événements passés pour les rendre plus pertinents dans le présent (Maurice Halbwachs). L'étude de la temporalité et de la spatialité dans ce corpus secondaire mettra aussi en évidence le caractère imprésent (Jacques Derrida) de la ville fantôme représentée dans les œuvres de fiction. Cette façon d'entourer le lieu d'absence et d'équivoque sera à son tour interprétée comme une mise en récit de l'oubli.

³⁵ Jean-Alain Tremblay, *La nuit des Perséides*, Montréal, Les quinze, 1989, 263 p.

³⁶ Bernard Clavel, *L'angélus du soir*, Paris, Albin Michel, 1988, 266 p.

³⁷ Ariane Gélinas, *Transtaïga. Les villages assoupis Tome 1*, Montréal, Marchand de feuilles, 2012, 152 p.

³⁸ Jocelyne Saucier, *Les héritiers de la mine*, Montréal, XYZ, 2000, 197 p.

³⁹ Julien Gracq, *Le rivage des Syrtes*, Paris, José Corti, 1963 [1951], 322 p.

⁴⁰ Robert Coover, *Ville fantôme*, trad. de l'anglais par Bernard Hoepffner, Paris, Seuil, 2010 [1998], 221 p.

⁴¹ Jean-Claude Labrecque, *Les smattes*, Québec, 1972, 86 min.

⁴² Wilhelm Jensen, « Gradiva, fantaisie pompéienne », dans Sigmund Freud, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, Paris, Gallimard, coll. « folio/essais », 1986 [1983], 271 p.

⁴³ Maude Smith-Gagnon, *Une tonne d'air*, Montréal, Triptyque, 2006, 51 p.

Dans un troisième et dernier temps, nous verrons comment, dans *Villes mortes*, cette vision de la ville fantôme comme lieu de tension entre mémoire et oubli se traduit en identité collective ébranlée pour les protagonistes. Après avoir démontré que l'isolement des protagonistes se déploie autant dans la forme du texte (Jean-Pierre Sarrazac) que dans ce qu'il raconte, nous verrons en quoi l'absence de communauté est reliée aux villes fantômes mises en récit par Berthiaume. En considérant la mémoire collective comme fondatrice de l'identité et les formes urbaines comme le miroir de la société qui serait aussi garant de cette mémoire (Maurice Halbwachs), nous verrons que les villes fantômes du texte symbolisent la disparition de la mémoire collective. Sans pouvoir compter sur l'espace construit pour expliquer le présent à partir de cheminements passés, les protagonistes évoluent dans un monde qu'elles ne comprennent pas et dont elles ne se sentent pas faire partie.

CHAPITRE PREMIER

LA FIGURE DE LA VILLE FANTÔME

En littérature, un lieu n'est jamais simplement un endroit donné. Le texte ne contenant ni ne produisant pas le lieu lui-même, il influence la formation d'une idée du lieu dans la conscience d'un lecteur. L'objectif de ce chapitre est d'examiner la figure de la ville fantôme afin de voir, dans les deuxième et troisième chapitres, quels effets elle produit dans la fiction, notamment dans *Villes mortes* de Sarah Berthiaume. Avant de nous lancer dans l'analyse de cette figure, nous définirons la figure elle-même à partir des travaux de Pierre Popovic, Charles Taylor et Bertrand Gervais. Nous poursuivrons en sondant les différentes représentations de la ville fantôme, c'est-à-dire les différentes modalités discursives qui permettent aux lieux abandonnés de faire retour, de hanter. Ce voyage le long des vecteurs de l'imaginaire de la ville fantôme débutera avec la ruine, la figure qui lui sert de négatif (au sens photographique) : en investissant les manques et faiblesses (les blancs) de la ruine, la ville fantôme s'en distingue tout en conservant ses formes et ses perspectives. Nos investigations au sein de différents types de villes fantômes compléteront cette figure. Ainsi décomposé, l'imaginaire de la ville fantôme sera plus aisément mis en relation avec les lieux décrits dans *Villes mortes* et dans les œuvres du corpus secondaire que nous étudierons au prochain chapitre.

1.1. Fondements et structures de l'imaginaire social

Dans *L'acte de lecture*, Wolfgang Iser considère que l'idée d'un objet (comme un lieu) « se construit comme le corrélat de la conscience [du lecteur] par un enchaînement de synthèses successives⁴⁴ ». En lisant le mot *chien*, certains lecteurs s'imaginent un caniche et d'autres un

⁴⁴ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Éditions Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1985 [1976], p. 201.

labrador. De la même façon, lorsqu'on fait référence à une ville abandonnée, certains l'associent à des villes de l'Ouest américain, tout droit tirées du cinéma western, et d'autres à Carthage ou aux restes de Tchernobyl. Au fil de la lecture, certains éléments viennent corroborer ou corriger cette première image, de façon à ce qu'elle continue d'être cohérente avec l'évolution du récit : « C'est ainsi que, dans le courant de la lecture, des attentes et des souvenirs transformés ne cessent de se mêler.⁴⁵ » Dans *Villes mortes*, le lecteur s' imagine les quatre villes qui forment le cœur du récit à partir du texte et de ce qu'ils connaissent déjà des lieux. Nous utiliserons donc les théories de la lecture qui, en nous offrant des outils théoriques qui permettent de comprendre les modalités de perception de l'individu face à un élément (que celui-ci provienne ou non d'un texte) nous permettront de mieux comprendre ce que convoquent les lieux décrits par Berthiaume.

1.1.1. L'imaginaire et ses figures

Dans *Imaginaire social et folie littéraire*, Pierre Popovic définit l'imaginaire social, un concept qui nous aidera à aborder les modalités de perception des lieux abandonnés qui leur permettent de devenir villes fantômes. Popovic affirme que « [l']imaginaire social est composé d'ensembles interactifs de représentations corrélées, organisées en fictions latentes, sans cesse recomposées par des propos, des textes, des chromos et des images, des discours et des œuvres d'art⁴⁶ ». L'imaginaire social est ainsi une sorte de matrice de discours organisés (textes, images, etc.) et sans cesse réactualisés par de nouvelles représentations. En parlant de « fictions latentes », Popovic souligne à la fois l'exhaustivité de l'imaginaire social et le rôle de l'individu qui convoque et réorganise ces discours. Charles Taylor, dans *Modern Social Imaginaries*, précise ce concept en affirmant que l'imaginaire social a deux fonctions fondamentales et complémentaires, c'est-à-dire de comprendre la société dont nous faisons partie et d'assurer un sentiment d'appartenance envers cette communauté : « [...] the social imaginary is that common understanding that makes possible common practices and a widely

⁴⁵ *Ibid.*, p. 204.

⁴⁶ Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2008, p. 24.

shared sens of legitimacy⁴⁷. » Cet « ensemble de représentations corrélées » dont Taylor dit qu'il est véhiculé à travers les images, les histoires et les légendes⁴⁸, rappelle le répertoire théorisé par Wolfgang Iser⁴⁹ ou l'encyclopédie d'Umberto Eco⁵⁰. Tout en ayant une étendue similaire à celle de ces concepts, l'imaginaire social permet à l'individu de se situer lui-même dans le monde. Il constitue plutôt une *médiation* entre le sujet et ce qu'il perçoit (directement ou par l'intermédiaire de représentations, à travers la lecture par exemple), qui lui permet de comprendre la société et de se comprendre comme en faisant partie. Bertrand Gervais, dans *Figures, lectures*, le premier tome des *Logiques de l'imaginaire*, préfère ainsi concevoir l'imaginaire « non pas comme un répertoire, un ensemble d'unités culturelles disponibles pour une communauté donnée, mais comme une interface⁵¹. » Pour lui, « [l']imaginaire est l'interface par laquelle un sujet a accès aux éléments de la culture et se les approprie⁵². » L'imaginaire serait donc un ensemble de représentations culturellement acquises et mises en relation qui se présente en zone tampon entre le sujet et ce avec quoi il entre en contact. C'est de cette façon qu'un sujet reconnaîtrait, par exemple, le personnage du Père Noël s'il croisait un homme bedonnant à la barbe blanche ou encore qu'il se ferait une idée de la guerre sans jamais l'avoir vue ou vécue lui-même. Chacun de ces éléments est associé à une constellation d'occurrences, de représentations, qui viennent ajouter une épaisseur sémantique au mot lu sur une page, au son entendu, à l'individu qui croise son regard dans la rue. Ce bagage culturel teinte inévitablement la perception, s'offre en précompréhension du monde réel ou de ses représentations. Par ailleurs, cette distinction entre l'expérience, le représenté et la fiction perd de son importance à la lumière du concept d'imaginaire social : chaque perception est médiatisée par une constellation de représentations, que l'objet nous soit présenté par le biais

⁴⁷ Charles Taylor, *Modern Social Imaginaries*, London, Duke University Press, 2004, p. 23.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁹ Iser définit le répertoire d'abord par ce qui le constitue : « Les éléments du répertoire s'offrent toujours comme un mélange de littérature antérieure et de normes extratextuelles. » Il précise ensuite de quelle façon celui-ci est utilisé dans la lecture : « Le répertoire organise ainsi une structure sémantique qu'il s'agit d'optimiser au cours de la lecture du texte. » (Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 145 et 155.

⁵⁰ Selon Eco, l'encyclopédie comprend, en plus d'un dictionnaire de base, une compétence intertextuelle. Voir Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985 [1979], p. 98-105.

⁵¹ Bertrand Gervais, *Figures, Lectures. Logiques de l'imaginaire. Tome 1*, Montréal, Quartanier, coll. « Erres essais », 2007, p. 35.

⁵² *Ibid.*, p. 35.

d'une image, d'un texte de fiction, d'un reportage ou de nos cinq sens. Dans ce dernier cas, la médiatisation peut se faire à un niveau plus secondaire, mais elle a tout de même lieu⁵³. À cet effet, Gervais considère les différents *média* de la perception comme des textes, « que ce soient des textes littéraires ou, de façon plus large, le texte du monde⁵⁴ », et nous abondons aussi en ce sens. Lorsqu'il est question de comprendre ce qui entre dans la perception d'un lieu comme étant fantôme, l'imaginaire sera toujours un médiateur, un ensemble de « fictions latentes » entre le sujet et ce lieu. Ce dernier comporte alors un certain degré de fictionnalité, qu'il soit en face de l'individu ou qu'il soit créé de toutes pièces par un auteur. De la même façon, les œuvres de fiction et les représentations documentaires (présentant des images et des faits réels) influencent toutes deux, bien que de façons parfois différentes, la perception du sujet : elles sont produites par des individus à partir d'un imaginaire social et, en tant que représentations, participent elles-mêmes à la reconfiguration constante de cet imaginaire. Nous évaluerons alors l'apport de représentations factuelles et fictionnelles dans la formation de la figure de la ville fantôme.

La figure est l'incarnation de portions d'imaginaire, la structure par laquelle le sujet s'approprie un ensemble de représentations donné. Elle est « constituée de traits qui permettent de l'identifier et d'une logique de mise en récit qui sert à son déploiement⁵⁵ ». En introduction à ce mémoire, nous avons vu que le fait qu'un sujet perçoive le lieu comme vide lui permet de l'identifier comme fantôme, et que sa mise en récit passe par une confrontation

⁵³ La porosité entre ce qui appartient à une mémoire autobiographique et à une mémoire médiatisée collectivement est soulignée par les travaux de l'anthropologue Aleida Assmann, qui affirme que ce qui est expérimenté, ce qui est lu et ce qui est raconté se rejoignent au sein d'un système symbolique intersubjectif, ce que nous avons nommé, comme Popovic et Taylor, l'imaginaire social : « Once they are verbalized in the form of a narrative or represented by visual image, the individual's memories become part of an intersubjective symbolic system and are, strictly speaking, no longer a purely exclusive and unalienated property. [...] In addition to that, it is sometimes notoriously difficult to distinguish what one has experienced oneself from what one has been told and afterward incorporated into one's own stock of autobiographical memories. Similarly, what we have experienced ourselves and what we have read about or seen in films can be equally difficult to distangle. Oral narratives, texts, and photographs are important props of autobiographical memory, which explains why the boundary between individual memory and shared material signs (such as texts and images) is not always easy to draw. » (Aleida Assmann, « Transformations between History and Memory », *Social Research*, vol. 75, no 1, 2008, p. 50.)

⁵⁴ Bertrand Gervais, *Figures, Lectures, op. cit.*, p. 35.

⁵⁵ Bertrand Gervais, *La ligne brisée, op. cit.*, p. 24.

de deux états (vide/plein) qui correspondent généralement à deux temps du lieu (passé habité/présent déserté). Pour se déployer ainsi, la figure opère un va-et-vient entre un objet – que nous dirons « problématique » pour souligner le fait qu'il attire l'attention et le musement⁵⁶ – et l'imaginaire social : « La figure, en tant que signe dynamique, est le résultat d'une manipulation, de ce travail de l'imagination qui parvient à rendre présent l'absent et à faire perdurer cette présence précaire d'un autre jamais tout à fait là⁵⁷. » L'absence ou le manque perçu sert ainsi de déclencheur à une *semiosis*⁵⁸ qui vise à combler ce vide à partir de données de l'imaginaire social (images, pensées, etc.) déjà amalgamées en sous-ensembles qui s'enchaînent : « Cet objet est un signe, c'est-à-dire qu'il renvoie à quelque chose d'autre, auquel il sert d'interface et de relais. Un tel objet de pensées ne vient jamais seul, il s'entoure d'autres signes, une séquence qui à la fois le définit et qu'il vient préciser⁵⁹. » Le résultat de ce processus, un objet de pensée devenu hybride (mi-perçu et mi-imagé), intègre l'imaginaire du sujet, où il demeure latent, toujours susceptible d'être redéfini, réimaginé. Gervais assimile ce processus à celui d'une énigme dont la solution n'est jamais définitive :

La figure est une énigme; elle engage en ce sens l'imagination du sujet qui, dans un même mouvement, capte l'objet et le définit tout entier, lui attribuant une signification, une fonction, voire un destin. La figure, une fois saisie, est au cœur d'une construction imaginaire. Elle ne reste pas statique, mais génère des interprétations, par lesquelles justement le sujet s'approprie la figure et se perd dans sa contemplation⁶⁰.

Inédite, la figure diffère d'un sujet à l'autre puisqu'elle implique l'investissement d'un individu qui se l'approprie. Néanmoins, en tant que structure au sein de l'imaginaire – et ce

⁵⁶ Nous empruntons ce terme à Bertrand Gervais, qui l'utilise selon la définition établie par Charles Sanders Peirce. Gervais écrit : « Le musement [...] est une errance de la pensée, une forme de flânerie de l'esprit, le jeu pur des associations de l'esprit qui s'engage quand un sujet se laisse aller au mouvement continu de la pensée. » (Bertrand Gervais, *Figures, lectures, op. cit.*, p. 18.)

⁵⁷ Bertrand Gervais, *Figures, Lectures., op. cit.* p. 21.

⁵⁸ Le concept de sémiologie, traduction du terme *semiosis* choisi par Charles S. Pierce pour développer sa propre théorie du signe (la sémiotique), est bien résumé par Jean Fisette : « Le monde réel, référentiel, n'est pas directement accessible par l'intelligence. Et la connaissance, la compréhension, l'intelligibilité des signes sous lesquels le monde se présente à nous – et nous est accessible – se fait par un traitement ou une *manipulation des signes* à l'aide d'autres signes. Ce nécessaire enchaînement des signes, Peirce l'appelle la *semiosis*. » (Jean Fisette, « Signe iconique, signe visuel », dans Bernard Darras (dir.), *Icône-image. Médiation et information*, vol. 6, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 29. L'auteur souligne.)

⁵⁹ Bertrand Gervais, *La ligne brisée, op. cit.*, p. 24

⁶⁰ Bertrand Gervais, *Figures, Lectures. op. cit.* p. 16-17.

dernier, nous l'avons vu, n'est pas seulement individuel, mais aussi social – la figure recoupe des éléments qui sont culturellement acquis et partagés par la majorité des individus d'une communauté⁶¹. En ce sens, la figure est une sorte de passerelle vers la subjectivité de l'individu et les spécificités culturelles de sa communauté puisqu'elle provient de l'imaginaire social et y demeure, continuant de médiatiser les perceptions :

[La figure] n'est rien d'autre que ce que nous y avons mis sans y penser. Ce qui s'ouvre, quand la figure apparaît, c'est un théâtre du sens, qui met en scène nos peurs et désirs, c'est aussi une forme qui leur sert de support et qui leur permet de se déployer, nous fascinant par la force de leurs jeux, nous intimidant aussi par le caractère du regard pénétrant qu'ils jettent sur nous⁶².

Puisqu'elle en dit long sur l'archéologie de la pensée des auteurs autant que des lecteurs, la figure offre donc une vitrine sur leur imaginaire, mais aussi sur le rapport au monde de leur communauté. En ce sens, elle est l'outil d'analyse tout indiqué pour évaluer le rôle d'un objet complexe comme la ville fantôme dans une œuvre littéraire, autant lorsqu'elle est créée par l'auteur que lorsqu'elle est reçue par son lectorat.

1.1.2 La ville fantôme dans l'imaginaire social : méthodologie d'une étude de figure

À la lumière de ces précisions sur l'imaginaire et la figure, l'étude de cette dernière ne peut que paraître complexe et subjective. Pour prétendre à une objectivité, elle sous-tendrait la nécessité de fouiller chaque représentation d'un objet donné, autant dans la fiction que dans toutes ses représentations factuelles, qui aurait pu être accessible à un sujet d'un âge, d'une situation économique et d'un groupe culturel donnés. En ce sens, Gilbert Durand, dans la préface de la réédition de son ouvrage *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, met en garde ceux qui voudraient, comme nous, étudier les fondements d'un imaginaire :

Pour pouvoir parler avec compétence de l'Imaginaire, il ne faut pas se fier aux exiguïtés ou aux caprices de sa propre imagination, mais posséder un répertoire presque exhaustif de l'Imaginaire normal et pathologique dans toutes les

⁶¹ Au Québec, par exemple, la figure de l'avare peut difficilement exclure l'image ou le récit de Séraphin Poudrier, mais aussi, à différents degrés selon l'âge et l'éducation des individus, des références à l'*Avare* de Molière, à Ebenezer Scrooge ou aux dessins animés de Picsou. S'y associent alors des caractéristiques qui ne sont pas propres à l'avarice : la solitude, l'attachement à la forme matérielle de l'argent, etc.

⁶² Bertrand Gervais, *Figures, Lectures. op. cit.*, p. 28.

couches culturelles que nous proposent l'histoire, les mythologies, l'ethnologie, la linguistique et la littérature⁶³.

C'est néanmoins sans prétendre à ce type d'érudition, ni à ce type d'objectivité, que nous proposons de parcourir la figure de la ville fantôme. Nous sommes d'avis que la nature inédite et mouvante de la figure implique plutôt un processus nécessairement subjectif et incomplet – inachevable selon Gervais – qui n'en demeure pas moins révélateur des lignes de force d'un processus sémiotique collectif. Notre projet cadre plutôt avec ce que Gaston Bachelard entend par l'étude de l'imaginaire : « L'image ne peut être étudiée que par l'image, en rêvant les images telles qu'elles s'assemblent dans la rêverie⁶⁴. » La ville fantôme a généré, nous le verrons sous peu, une multitude d'images et de représentations qui ont introduit, au sein de l'imaginaire social, l'idée de la ville fantôme en général, sans qu'elle ne désigne un endroit en particulier. Si, comme le soutient Daniel Chartier dans l'introduction de l'ouvrage *L'idée du lieu*, le lieu « existe à la fois par sa matérialité et par son discours⁶⁵ », c'est à partir de cette deuxième existence qu'il convient d'évaluer la place de la ville fantôme dans l'imaginaire social, puisque « c'est bien souvent et d'abord par l'existence discursive que le lieu peut survivre dans le temps, au-delà même de son existence matérielle, que le lieu peut exister pour ceux qui ne l'ont pas (encore) connu par l'expérience [...] et que le lieu peut se construire comme une pluralité de points de vue⁶⁶ ». C'est ainsi à travers l'étude d'une grande sélection de représentations de villes fantômes (c'est-à-dire de mises en récit de lieux « vides ») que nous arriverons à sonder les rouages de cette figure.

La suite de ce chapitre visera donc à décliner diverses représentations de la ville fantôme et de ses corollaires imaginaires (ruine, damnation, déchet, cadavre, etc.) de façon documentée, mais sans tenter de réduire la portée subjective de ce spectre d'images. Parcourir l'imaginaire, malgré ce que peut en dire Durand, est forcément subjectif et contextuel, ne serait-ce que pour définir « l'Imaginaire normal et pathologique ». Notre démarche ne peut avoir de portée universelle puisqu'elle est orientée par un échantillon de discours partiel et

⁶³ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 12.

⁶⁴ Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses universitaires de France, 1960, p. 46.

⁶⁵ Daniel Chartier, « Introduction. Penser le lieu comme discours », dans Daniel Chartier, Marie Parent et Stéphanie Vallières (dir.), *op. cit.*, p. 16.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 16-17.

partial, qui découle de notre propre contexte de recherche. S'ils nous empêchent d'accéder à une idée globale et universelle de la ville fantôme, ces biais culturels (qui sont selon nous inévitables, même si l'on détient le type d'érudition prônée par Durand) nous permettent néanmoins de comprendre, au fil des représentations, la nature de ce qui est convoqué dans l'imaginaire social lorsqu'il est question du signe « ville fantôme ». Le concept de cadres sociaux développé par Maurice Halbwachs permet de justifier cette démarche subjective pour l'étude de *Villes mortes*. Halbwachs ne parle pas, comme nous, d'imaginaire social, mais bien de mémoire collective. Cette dernière est définie par le sociologue comme une interface recueillant des savoirs et témoignages que l'individu convoque afin de reconstituer, au présent, des moments du passé, de se les remémorer. En ce sens, la mémoire collective serait une portion de l'imaginaire social concernant les événements passés, et les théories développées par Halbwachs à son sujet sont généralement applicables à l'imaginaire social en entier⁶⁷. Les cadres sociaux sont les modalités à partir desquelles les individus encodent ou décodent les souvenirs de la mémoire collective. Pour les établir, Halbwachs utilise justement l'imaginaire social, en illustrant le mouvement par lequel il faudrait passer pour retrouver les sensations procurées par la lecture d'un livre lorsqu'on était enfant : « [...] notre imagination était alimentée par des spectacles, des figures, des objets qu'il faudrait connaître, pour se faire une juste idée de la façon dont nous étions capables de réagir à tel récit, à ce moment même⁶⁸. » Le cadre social est un produit de la société qui induit le travail de la pensée : « La société, suivant les circonstances, et suivant les temps, se représente de diverses manières le passé : elle modifie ses conventions. Comme chacun de ses membres se plie à ces conventions, [le cadre social] infléchit ses souvenirs dans le sens même où évolue la mémoire collective⁶⁹. » Si la société influence d'une telle façon, « suivant les circonstances, et suivant les temps », la mémoire collective, il n'y a pas de raison qu'il en soit différemment pour l'imaginaire social, lui aussi une structure sociale de la pensée. La figure serait ainsi modifiée à travers les époques, les sociétés. En ce sens, deux personnes appartenant à une même

⁶⁷ D'ailleurs, la frontière entre mémoire collective et imaginaire social se réduit au fil de l'ouvrage de Halbwachs, qui affirme, comme nous l'avons dit de l'imaginaire social, qu'« il n'y a pas de perception sans souvenir ». (Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Les travaux de l'année sociologique », 1925, p. 196.)

⁶⁸ *Ibid.*, p. 70.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 199.

société, à un groupe ayant vécu les mêmes circonstances et les mêmes temps, partageraient un cadre social qui leur permettrait de se remémorer – et d’imaginer – de façon similaire, ou du moins de façon plus semblable que deux individus de cadres sociaux différents. Puisque notre cadre social est semblable à celui de Sarah Berthiaume (qui appartient à notre génération, et avec qui nous partageons la même origine culturelle, la même éducation générale et le même lieu de résidence), nos biais culturels, selon la théorie de Halbwachs, devraient correspondre à ceux de Berthiaume et nous aider à bien saisir la portée qu’elle entendait donner à la figure de la ville fantôme dans *Villes mortes*. Cette portée, selon un principe énoncé par Bachelard, sera ici étudiée en « suiv[ant] le poète jusqu’à l’extrémité de ses images⁷⁰ », en réfléchissant, au-delà de l’échantillon des textes sélectionnés, à des thèmes plus larges et plus universels. Ces lectures croisées s’organiseront d’abord autour de la figure de la ruine, puis en trois sous-ensembles de villes fantômes : les lieux condamnés, les lieux déchet et les lieux morbides.

1.2. Diachronie et déploiement de l’imaginaire de la ruine

L’idée de ville fantôme a une filiation telle avec celle de la ruine que les voyageurs de l’Ouest, comme nous l’indique l’étude de Chrys M. Poff, faisaient des analogies entre celles-ci et les vestiges européens pour décrire les villes minières abandonnées avant que le terme *ghost town* n’existe :

Numerous travelers compared the abandoned mining towns to ruins of antiquity, attempting to convey a sense of the towns’ past boom days and current quiet and aged appearances. The trope of “ruins” was perhaps the most popular way in which nineteenth century travelers described deserted mining towns⁷¹.

À l’origine même de l’imaginaire de la ville fantôme, on a donc recours à une figure beaucoup plus ancienne, celle des ruines antiques, et à ses vecteurs imaginaires déjà bien établis. Encore aujourd’hui, ces deux signes s’entrecroisent et convergent en plusieurs points et certains chercheurs préfèrent toujours parler de *ruines industrielles* pour parler de ce que

⁷⁰ Gaston Bachelard, *La poétique de l’espace*, cité dans Gilbert Durand, *op. cit.* p. 20.

⁷¹ Chrys M. Poff, *op. cit.*, f. 28.

nous considérons comme des villes fantômes⁷². Nous explorerons ici l'histoire de la représentation des ruines ainsi que les effets qu'elles produisent en littérature, c'est-à-dire les éléments qui ont donné naissance, que ce soit par filiation ou par opposition, à la figure de la ville fantôme et à ses incidences dans le discours.

1.2.1 Diachronie de la figure de la ruine

Le terme *ruine* n'a pas toujours eu l'extension qu'on lui connaît aujourd'hui, et cette évolution a grandement influencé l'idée qu'on se fait des ruines à travers les époques. Selon les études de Roland Mortier, le terme *ruine* a désigné exclusivement les vestiges de l'Empire romain pendant plusieurs siècles : « [...] c'est en Italie, et bien avant le XVI^e siècle, que surgit et se développe la curiosité des ruines. Au départ, le mot "ruine" est d'ailleurs toujours l'équivalent de "ruine romaine", et il faudra attendre le XVIII^e siècle pour que l'image trouve enfin son extension moderne⁷³. » Ce ne sont pas non plus tous les bâtiments romains en décrépitude qui étaient considérés, au moins jusqu'à la fin du 18^e siècle, comme des ruines; l'entrée anonyme⁷⁴ de l'*Encyclopédie* à ce sujet indique : « *Ruine* ne se dit que des palais, des tombeaux somptueux ou des monuments publics. On ne diroit point *ruine* en parlant d'une maison particulière de paysans ou de bourgeois; on diroit alors *bâtiments ruinés*⁷⁵. » À l'origine, une ruine était, par le type d'édifices atrophies qu'elle désignait, plus noble que de simples bâtiments ruinés. Dans sa plus petite extension, l'idée de la ruine accompagne donc uniquement les bâtiments « nobles » provenant de l'Empire romain. Inébranlée jusqu'au 18^e siècle, cette conception restreinte a accompagné l'idée de la ruine et a teinté sa perception jusqu'à nos jours.

Il serait pourtant erroné d'affirmer que les vestiges romains tirent leur importance de la majestuosité de leurs constructions, car même les grands temples n'ont pas toujours été

⁷² Martin Procházka, « Monument or Trash ? », *op. cit.*, p. 70.

⁷³ Roland Mortier, *La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Librairie Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », no 144, 1974, p. 21.

⁷⁴ Plusieurs attribuent cette entrée à Diderot. Voir John Lough, « The Problem of the Unsigned Articles in the "Encyclopédie" », *Studies on Voltaire and the 18th century*, vol. 32, 1965, p. 379.

⁷⁵ [Anonyme], *Encyclopédie*, cité dans Roland Mortier, *op. cit.*, p. 99. L'auteur souligne.

traités comme des monuments à préserver. Dans *Ce que nous disent les ruines*, Sophie Lacroix nous indique qu'au contraire, les ruines ont longtemps subi un sort semblable à celui des bâtiments modernes abandonnés :

Les ruines n'ont pas toujours suscité une émotion et encore moins un intérêt. Elles furent pendant des siècles un lieu de vie où les hommes trouvaient des abris, où ils cherchaient des contreforts pour appuyer leurs propres constructions. Cela n'allait pas sans dommage pour les édifices en péril qui n'étaient conservés qu'autant qu'ils pouvaient servir l'intérêt immédiat, sinon on n'avait aucune hésitation à les démolir pour accélérer l'œuvre du temps⁷⁶.

La valeur des bâtiments, même dans la Rome antique où l'on accordait pourtant une grande importance à leur aspect, résidait dans leur usage et, lorsqu'ils devenaient désuets, ils étaient considérés comme des déchets. L'importance des ruines n'est donc pas intrinsèque, elle a été acquise avec les années. Mortier affirme que, même au 15^e siècle, « [l]e respect de l'antique est le fait de quelques humanistes attachés à la romanité : pour le commun des mortels, les ruines antiques n'ont qu'un intérêt fonctionnel, pratique, et l'on n'hésite pas à brûler les marbres pour faire de la chaux⁷⁷. » Ces quelques « humanistes attachés à la romanité » sont attirés par le passé que racontent les ruines davantage que par leur aspect physique. Même les ruines antiques ont donc connu des fluctuations de valeur symbolique qui dépendaient de la façon dont elles étaient perçues à travers les époques : plus on accordait d'importance à leur histoire, plus elles prenaient elles-mêmes de la valeur.

Puisque l'intérêt pour les ruines dépend, comme nous l'avons noté pour la ville fantôme, de leur mise en récit et de l'histoire qu'elles racontent, elles agissent elles aussi comme des signes complexes. Dans un article intitulé « L'esthétique des ruines », Sophie Lacroix affirme que la ruine, dans ses représentations picturales et littéraires, relève moins d'une thématique que d'une expérience de l'artiste et du spectateur⁷⁸. En nous basant

⁷⁶ Sophie Lacroix, *Ce que nous disent les ruines. La fonction critique des ruines*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2007, p. 15.

⁷⁷ Roland Mortier, *op. cit.*, p. 32.

⁷⁸ « Avec la ruine, il s'agit moins de traiter d'un thème que de rendre une expérience. [...] Nous pressentons que nous sommes en présence d'une vérité bouleversante qui subvertit tout thème et le met en ruine. » (Sophie Lacroix, « L'esthétique des ruines », Conférence donnée dans le cadre des 10^e Journées de l'architecture, le 29 octobre 2010, en ligne : <<http://www.ja-at.eu/images/stories/magalerie/esthetique-de-la-ruine-sophie-lacroix.pdf>>, consulté le 12 janvier 2014.)

principalement sur les ouvrages de Mortier et de Lacroix, nous pouvons constater une évolution de ces expériences à travers les époques.

Au faite de l'Empire romain, les lieux partiellement détruits inspirent une réflexion sur la faillibilité de celui-ci, sur l'incertitude que représente l'avenir : « La ruine – curieusement absente chez les Grecs – n'intéresse les Latins que comme image matérielle du Destin: elle n'est pas une présence, mais une *absence*, ou un *vide*, le témoignage d'une présence disparue, la marque *négative* de la grandeur détruite⁷⁹. » Ce rapport aux ruines découle d'une proximité spatiale et temporelle entre celles-ci et les poètes romains qui les représentent, conditions qui s'apparentent à celles de la représentation des villes fantômes actuellement; nous y reviendrons sous peu.

À l'époque médiévale⁸⁰, on remarque un changement dans le rapport aux reliques de l'Empire romain, puisque celles-ci sont niées ou décontextualisées en monuments chrétiens. Les ruines entrent alors en opposition directe avec le christianisme:

Pour [Wilhelm Sebastian] Heckscher, l'esthétique chrétienne médiévale exclut le sens des ruines : une église ruinée est un sanctuaire profané, alors qu'un temple païen détruit est l'image de la punition divine. [...] Les ruines sont donc l'antithèse de la Croix; la Rome antique reste la cité de perdition dépeinte dans l'Apocalypse⁸¹.

De plus, comme le note Mortier, le concept de beauté au Moyen Âge, qui est alors associé à l'intégrité et à la perfection, sous-entend qu'une ruine, parce que fragmentaire ou diminuée, est laide⁸². Néanmoins, le prestige de Rome, même en ruine, continue d'être évoqué pendant cette période: « [...] le même Hildebert de Lavardin qui mettait en garde contre une éventuelle nostalgie païenne, semble avoir été sensible à la grandeur de ces ruines et à la

⁷⁹ Roland Mortier, *op. cit.*, p. 15.

⁸⁰ La plupart des constats que nous établissons par rapport à au Moyen Âge trouvent un écho à l'époque classique. À ce sujet, Mortier écrit : « Les époques fortement structurées, aux certitudes massives, soucieuses de permanence et d'équilibre, se conçoivent elles-mêmes dans une sorte de continuum où l'historicité n'aurait pas de place. Au Moyen Âge comme à l'âge classique, la vision du passé est délibérément, tranquillement anachronique, ou plus exactement a-chronique. La ruine n'y est chargée d'aucune valeur positive ; tout au contraire, elle est l'image menaçante de l'imperfection ou de la désagrégation ». (Roland Mortier, *op. cit.*, p. 225.)

⁸¹ Roland Mortier, *op. cit.*, p. 23. L'auteur fait référence à la thèse publiée par Wilhelm Sebastian Heckscher, *Die Romruinen. Die geistigen Voraussetzungen ihrer Wertung im Mittelalter und die Renaissance*, Würzburg, R. Mayr, 1936, 39 p.

⁸² Roland Mortier, *op. cit.*, p. 27.

puissance qui émane de ces édifices renversés⁸³ ». Même laides et hérétiques, les ruines de la Rome antique impressionnent donc ceux qui les observent, ce qui est perceptible dans leurs représentations.

Cette emprise des vestiges antiques se traduit, à l'aube de la Renaissance, en représentations de l'inévitable ruine de toute entreprise humaine : « On voit poindre, ainsi, dès le XII^e siècle, le thème d'une Rome inégalée jusque dans ses ruines, d'une ville dont la chute terrifiante présage l'inéluctable destruction de toutes les œuvres de l'homme⁸⁴. » De l'Antiquité à la Renaissance, les représentations des ruines n'étaient ainsi pas esthétiques, mais morales : la ruine est l'indice de l'échec de l'Empire romain (et donc de « l'inéluctable destruction de toutes les œuvres de l'homme ») et tout ce que cette éventualité pouvait entraîner selon les époques (crainte, triomphe, abatement).

La Renaissance italienne, avec son nouvel intérêt pour la culture classique antique, modifie la perception des ruines en leur donnant une importance culturelle et historique inédite : on décrit les vestiges, on cherche leur nom, leur fonction originale, etc. En d'autres mots, les ruines sont mises en récit. Dans *Le temps des ruines*, Sabine Foreno-Mendoza rappelle que cette période marque un bouleversement majeur dans la façon de penser le monde, et donc de penser les vestiges romains : « De symboles, les ruines deviennent symptômes, révélant une nouvelle aspiration à penser l'univers à l'aune des données temporelles⁸⁵. » Les ruines, à la Renaissance, deviennent une façon de penser le temps et l'histoire, de se rappeler, au présent, l'influence du passé. Selon Mortier, sous l'œil de Pétrarque, les bâtiments ruinés de l'Empire romain, conjugués à la grandeur des monuments chrétiens, donnent un caractère éternel à une Rome qui domine les époques qu'elle traverse :

Certes, le poète *voit* la ville, mais son regard perce les apparences présentes (monuments ruinés, Forum dégradé) et l'esprit reconstitue une Rome idéale, d'ailleurs toute livresque. Sur le thème « ici vécu, ici fut », c'est *l'histoire* de Rome, non le panorama de la ville que Pétrarque résume et qu'il unifie⁸⁶.

⁸³ *Ibid.*, p. 23.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁸⁵ Sabine Forero-Mendoza, *Le temps des ruines. L'éveil de la conscience historique à la Renaissance*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2002, p. 50.

⁸⁶ Roland Mortier, *op. cit.*, p. 30. L'auteur souligne.

Preuve que Rome, peu importe les régimes, restera toujours grande et belle, les ruines ont pour Pétrarque la fonction de racines ou de fondations pour le présent, elles forment un récit des origines de la ville chrétienne. Elles illustrent le temps historique, autant dans son omniprésence que dans son passage. Même si cette conception des vestiges antiques chez le poète italien est avant-gardiste selon Mortier⁸⁷, il n'en demeure pas moins que la notion de patrimoine, que représentent les ruines et la nécessité de les conserver, est timidement introduite à la Renaissance, époque où l'on commence aussi à questionner la destruction des bâtiments de l'Antiquité⁸⁸. Près de 500 ans après sa parution originale, la citation « *Roma quanta fuit, ipsa ruina docet* / Combien Rome fut grande, ses ruines mêmes l'enseignent » de Hildebert de Lavardin est récupérée dans plusieurs ouvrages, soulignant ainsi la valeur historique des vestiges⁸⁹. Ayant à la fois résisté et cédé au passage du temps, la ruine évoque des représentations polarisées pendant cette période, selon qu'on la perçoive comme immortelle ou dégradée : elle est à la fois un « objet détruit ou pourrissant [qui] jette le discrédit sur l'homme moderne, ce barbare⁹⁰ » et « un patrimoine précieux dont le spectacle exaltera l'esprit⁹¹ ». Malgré cette ambivalence, le rapport des ruines à l'histoire, que la Renaissance a vu apparaître, a ainsi fait gagner une valeur symbolique aux vestiges antiques, créant tout un champ de représentations qui nourrira les écrivains et artistes des siècles suivants.

Les Lumières apportent des changements dans la conception du temps et du beau qui ont permis à la ruine de devenir, ultérieurement, un motif important de l'art romantique. Malgré l'intérêt pour les vestiges antiques que nous avons noté dès l'Empire romain, c'est surtout après le début des fouilles « archéologiques » des sites d'Herculanum, en 1738, et de Pompéi, en 1748, que leur importance a été reconnue à travers l'Europe :

⁸⁷ « [I]e syncrétisme de Pétrarque est bien le fait d'un penseur isolé, d'un humaniste d'avant-garde qui reste, dans l'immédiat, sans disciple et sans échos. » (*Ibid.*, p. 31)

⁸⁸ « À partir de 1440, les protestations se multiplient et l'on commence à se soucier de la préservation des ruines. » (*Ibid.*, p. 33.)

⁸⁹ Nicole Dacos, *Roma quanta fuit ou l'invention du paysage de ruines*, Bruxelles, Musée de la Maison d'Érasme et Paris, Somogy éditions d'art, 2004, p. 26-27. Voir aussi les illustrations dans Roland Mortier, *op. cit.*, p. IX-XI.

⁹⁰ Roland Mortier, *op. cit.*, p. 38.

⁹¹ *Ibid.*, p. 37.

Les chantiers de fouilles [d'Herculanum et de Pompéi] suscitent une réflexion qui bouleverse les rapports de l'homme moderne aux prestigieux vestiges et modifie une conception du temps et de l'histoire. [...] Ce qui paraît fondamentalement changé à partir de 1760, c'est bien qu'une ruine même modeste justifie un détour, et qu'elle exige d'être respectée. Ce mouvement parti de l'Italie va ensuite se répandre pour se porter vers la Grèce, l'Orient et l'Égypte⁹².

À travers l'exhumation de cités complètes, celles-ci deviennent des documents humains, historiques, dont l'intérêt ne réside plus dans leur possession – comme des antiquités –, mais bien dans les pans de l'Histoire qu'elles révèlent⁹³. Chaque relique a désormais sa place dans la grande Histoire, si bien que ce n'est plus seulement les ruines antiques qui intéressent, mais aussi les ruines plus récentes, sur tout le territoire Européen : « Sans doute les ruines romaines furent-elles d'abord perçues comme les éléments obligés de paysages évoquant la grandeur et la décadence d'un empire lointain et disparu. Mais elles ne pouvaient manquer d'attirer par analogie l'attention sur celles, toutes proches et plus récentes⁹⁴ ». Cette démocratisation des ruines est accompagnée de modifications à l'idée de la beauté et du paysage, ce qui peut expliquer une forte augmentation de popularité des ruines dans les œuvres littéraires et picturales à partir de la deuxième moitié du 18^e siècle. Alors que les canons de la beauté étaient jusque-là définis par la régularité des formes, l'homogénéité des surfaces et l'unité des volumes, l'introduction de la notion de sublime permet aux ruines d'être appréciées pour leur valeur esthétique :

Quand Burke aménagea, en 1757, le concept Longinien du Sublime⁹⁵ certaines qualités des choses (l'obscurité, l'immensité, la hauteur et la profondeur, ou

⁹² Sophie Lacroix, *Ce que nous disent les ruines*, op. cit., p. 45.

⁹³ Notons qu'au même moment naît l'Histoire en général, ce grand récit qui englobe toutes les histoires spécifiques : « Jusque-là, il avait été impossible de penser le terme [histoire] sans un sujet : *Geschichte* [histoire] se rapportait à Charlemagne, à la France, etc. » (Reinhart Koselleck, *L'expérience de l'histoire*, Paris, Gallimard et Éditions du Seuil, 1997, p. 22.) C'est de plus grâce aux fouilles de Pompéi et d'Herculanum que l'archéologie, en tant que science, est développée (Sophie Lacroix, *Ce que nous disent les ruines*, op. cit., p. 45), ce qui nous permet d'affirmer que les ruines ont participé à cette redéfinition du concept d'Histoire : on la déduit désormais d'objets matériels, de parcelles d'expériences d'habitants du passé, que l'on insère, comme les récits historiques, dans un continuum du passé qui s'étend jusqu'à nous.

⁹⁴ Maurice Lévy, « Les ruines dans l'art et l'écriture : esthétique et idéologie », *XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, no 13, 1981, p. 143.

⁹⁵ La notion de sublime est attribuée à Longin, dans un traité datant de la Grèce antique, où il attribue cette notion à la rhétorique. (Longin, *Traité de sublime*, trad. de Nicolas Boileau Despréaux, Paris, Librairie générale française, coll. « Livre de poche », 1995 [1955], 214 p.) En 1757, Edmund

toute autre particularité du réel capable de produire un effet d'infini) comme étant susceptibles de recevoir une interprétation valorisante au plan conceptuel, il réhabilita implicitement les ruines⁹⁶.

Le sublime devenait ainsi la voie par laquelle la ruine pouvait être appréciée esthétiquement par ses formes et l'effet que celles-ci provoquaient chez le spectateur. Cette influence du matériel sur l'humain a été rapidement conceptualisée autour du pittoresque, notion introduite par William Gilpin⁹⁷ en 1792, qui a contribué à la multiplication de représentations de ruines par les peintres romantiques :

Dès lors que la rudesse et l'irrégularité, le désordre et l'asymétrie, le contraste violent des couleurs et la brutale variation des jeux de lumière devenaient les attributs obligés de toute composition picturale, les ruines se voyaient du même coup assigner une place privilégiée à l'intérieur de ce cadre imaginaire dans lequel il devenait séant d'enfermer le paysage anglais⁹⁸.

Le sublime et le pittoresque sont deux notions esthétiques qui prennent à parti l'*effet* que l'objet, le paysage, a sur le sujet ou qu'une représentation opère sur celui qui en prend connaissance. Préparant le terrain pour toute l'époque romantique, les ruines sont ainsi mises en évidence pour ce qu'elles matérialisent de l'histoire, mais aussi pour ce qu'elles provoquent chez le spectateur, éléments que nous retrouverons également dans l'imaginaire de la ville fantôme.

1.2.2 Synchronie de la figure de la ruine

La posture romantique, accordant une place de choix à la contemplation et la rêverie, souvent induites par le paysage, permet aux éléments de l'imaginaire de la ruine observés depuis la Renaissance d'être exploités dans de nombreuses œuvres, au point où l'on peut affirmer qu'elle est un motif marquant de l'art romantique. La ruine est alors représentée à dessein, pour produire un effet spécifique chez celui qui la perçoit (le spectateur, le personnage, le

Burke rattache le sublime à la sensation et à la perception des choses et rattache donc cette notion au concept de beauté. (Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, J. Vrin, coll. « Sciences de l'homme », 1973, 323 p.)

⁹⁶ Maurice Lévy, *op. cit.*, p. 148.

⁹⁷ William Gilpin, *Trois essais sur le beau pittoresque, sur les voyages pittoresques et sur l'art d'esquisser des paysages*, Paris, Édition du Moniteur, coll. « Temps des jardins », 1982, 152 p.

⁹⁸ Maurice Lévy, *op. cit.*, p. 148.

lecteur, etc.). Nous postulons que les représentations de villes fantômes produisent également ces effets, si bien qu'il incombe de les détailler ici.

1.2.2.1 Reflet de l'intériorité

Albert Béguin affirme que les paysages les plus romantiques sont ceux qui facilitent le mieux le colloque intérieur⁹⁹, et la ruine fait indubitablement partie de ces lieux privilégiés par les poètes de cette période :

Le romantisme se complaira dans les vieilles pierres moussues, dans les tours ébréchées, sous les voûtes branlantes, sur les dalles brisées. Il y retrouve la blessure profonde dont il a fait l'un de ses thèmes de prédilection : celui de l'impossible retour en arrière, de la réitération illusoire, mais aussi la hantise d'un passé insaisissable et celle de la fin des temps¹⁰⁰.

Le poète romantique cherchant à exprimer sa subjectivité par la façon unique dont les éléments de la nature l'affectent, la ruine, particulièrement si elle est entourée ou envahie de végétation, évoque à la perfection son déchirement entre la liberté de « l'état de nature¹⁰¹ » et ses obligations sociales contraignantes. La ruine, ainsi embrassée par la nature, montre la possible unité de l'humain et de l'univers, comme le note Michel Makarius en observant plusieurs œuvres de peintres romantiques :

Chaque fois, les tableaux montrent une végétation reprenant dans son giron le vestige architectural tel une mère retrouve son enfant perdu; comme si, au fond, la construction d'un édifice n'avait été qu'un moment d'égarement, une fantaisie de la nature qui, par le truchement de sa créature pensante, l'homme, s'était laissé aller à une étrange excroissance¹⁰².

En représentant la ruine, les artistes romantiques ne se contentent pas d'exprimer et d'exposer le résultat de leurs rêveries et contemplations, ils veulent également produire une réaction chez le spectateur. Selon Sophie Lacroix, ce n'est pas un hasard si l'esthétique de la ruine – dont elle considère les débuts à la moitié du 18^e siècle, c'est-à-dire peu de temps

⁹⁹ Albert Béguin, cité dans Alain Lewi, *Le sentiment de la nature chez les écrivains romantiques*, Paris, Bordas et fils, 1992, p. 19.

¹⁰⁰ Roland Mortier, *op. cit.*, p. 226.

¹⁰¹ « Pour Rousseau, l'état de nature est un primordial état d'innocence qui dura très peu de temps, celui de l'homme primitif non encore socialisé, complètement indépendant de tout pouvoir politique. » Alain Lewi, *op. cit.*, p. 4.

¹⁰² Michel Makarius, « Les pierres du temps : archéologie de la nature, géologie de la ruine », *Protée*, vol. 35, no 2, 2007, p. 77.

avant que la ruine devienne un motif récurrent dans l'art romantique – est contemporaine du moment où l'on a commencé à s'intéresser à l'effet que l'œuvre d'art produit chez le spectateur. Selon la philosophe, les vestiges étaient utilisés, pendant le Romantisme, pour émouvoir le spectateur, pour lui faire vivre l'expérience de la perte et la menace de la disparition¹⁰³. C'est d'abord à travers sa distanciation de son contexte historique que la ruine gagnerait ce pouvoir d'action sur le spectateur. Selon Jean Starobinski, « la mélancolie de la ruine réside dans le fait qu'elle est devenue un monument de la signification perdue¹⁰⁴ », et il faut donc que la ruine soit anonyme et intemporelle pour raconter la perte pure et simple, si bien que « le sacrilège est de vouloir dater ce qui doit être ressenti comme immémorial¹⁰⁵ ».

1.2.2.2 Le passage du temps

Même si l'histoire spécifique de chaque ruine se doit d'être éclipsée pour atteindre son plein potentiel évocateur¹⁰⁶, celle-ci demeure une stratégie picturale commune pour évoquer l'évolution du temps : « La présence de la ruine dans les tableaux du XVII^e et XVIII^e siècle correspondait déjà à une volonté d'y intégrer le Temps en termes symboliques, voire emblématiques, et les manuels théoriques la recommandaient à ce titre¹⁰⁷. » Emblème du temps, un temps indéfini, la ruine était ainsi ajoutée consciemment aux tableaux pour créer un effet chez le spectateur. Dans l'Angleterre romantique, un important mouvement de construction de ruines s'est même développé dans les jardins, créant des compositions paysagères provoquant le même effet que des compositions picturales :

Dans les parcs et les jardins, il devint bon ton d'aménager (ou de construire!) les ruines d'un prieuré ou d'une forteresse médiévale pour orner un point de vue [...] la peinture, le jardin, la poésie concourant au même but et mêlant leurs techniques (et leurs artifices) dans la grande entreprise de reproduction esthétique du réel¹⁰⁸.

¹⁰³ Sophie Lacroix, « L'expérience des ruines », *op. cit.*

¹⁰⁴ Jean Starobinski, *L'invention de la liberté*, Paris, Skira, 1964, p. 181.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ Notons que Roland Mortier considère que cette caractéristique des représentations de la ruine ne s'applique pas à la littérature française : « Il n'est aucun écrivain français – et ce sera là une des constatations les plus surprenantes tirées de cette enquête – qui ait entièrement fait abstraction de l'insertion historique et culturelle de la ruine. » (Roland Mortier, *op. cit.*, p. 11.)

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 10.

¹⁰⁸ Maurice Lévy, *op. cit.*, p. 146.

Décontextualisée, la ruine agit alors comme une figure dans sa plus simple expression : « Libérant le spectateur des contingences spatio-temporelles, elle permet à l'imagination de plonger sans entraves dans la coulée du temps, de se rêver hors du présent, dans un passé sacralisé ou dans un avenir mystérieusement déchiffré¹⁰⁹. » La ruine, surtout si elle est anonyme, permet ainsi, chez le spectateur, un musément orienté vers le passage du temps. Dans « Fonctions des "ruines écrites" », Mohamed Ridha Bouguerra affirme que les ruines sont, dans la littérature française, depuis Du Bellay jusqu'à Michel Butor, « à l'origine d'une méditation sur le temps, sur la destinée humaine, sur la vie continuée à côté des symboles de la mort et du passé irrémédiablement révolu¹¹⁰ ». La figure de la ruine, dans l'art romantique et même avant, entraîne donc une réflexion sur le temps et sur ce qu'on en fait, même lorsqu'elle est perçue indépendamment de son contexte historique.

1.2.2.3 L'anticipation des ruines futures

L'observation du temps et de ses ravages entraîne un autre effet relatif à « l'esthétique des ruines » définie par Lacroix : la fatalité de toute expérience et création humaines. La philosophe explique en effet que « [c]e qui est redouté dans l'effondrement partiel, c'est l'effondrement total, la chute ultime¹¹¹ ». Diderot, s'étant longuement penché sur les tableaux ruinistes, en vient à des conclusions semblables :

Nous attachons nos regards sur les débris d'un arc de triomphe, d'un portique, d'une pyramide, d'un temple, d'un palais; et nous revenons sur nous-mêmes; nous anticipons les ravages du temps; et notre imagination disperse sur la terre les mêmes édifices que nous habitons¹¹².

Selon l'écrivain français, une représentation de ruine, parce qu'elle nous amène à voir le temps, devrait inciter une introspection chez celui qui l'observe ainsi qu'une remise en question de ses choix présents. Il affirme que « [s]i le peintre des ruines ne [l]e ramène pas aux vicissitudes de la vie et à la vanité des travaux de l'homme, il n'a fait qu'un amas

¹⁰⁹ Roland Mortier, *op. cit.*, p. 10-11.

¹¹⁰ Mohamed Ridha Bouguerra, *op. cit.*, p. 17.

¹¹¹ Sophie Lacroix, « L'esthétique des ruines », *op. cit.*

¹¹² Denis Diderot, *Salon de 1767*, cité dans Mohamed Ridha Bouguerra, *op. cit.*, p. 23.

informe de pierres¹¹³ ». Qu'elle soit peinte ou écrite, la ruine est le signe d'un dérèglement, d'un malaise du poète ou du peintre par rapport à sa civilisation. Pour Mortier, la ruine, en tant que figure qui transporte le sujet dans ses pérégrinations imaginaires, dénote un trouble entre celui qui la représente et son quotidien :

Ce besoin irrépressible d'un *ailleurs* est le corollaire d'une crise, d'un malaise culturel. Pour des raisons diverses, le poète renaissant, le penseur des lumières, l'artiste romantique ressentent devant le spectacle des ruines leur propre étrangeté devant le monde, la lente usure des choses les plus belles, la nostalgie d'un passé irrécupérable, le caractère inéluctable du déclin des civilisations¹¹⁴.

À travers les époques, l'imaginaire des ruines, selon Mortier, serait inséparable du thème de la « ruine universelle » et d'« angoisses eschatologiques¹¹⁵ ». Les ruines sont donc associées à la mise en évidence d'un problème, d'une crise, dans les fondations de la société contemporaine qui, imminemment, ne pourra faire autrement que de s'écrouler en entier. Faille par laquelle toute l'humanité se perd, la ruine indique, pour le poète romantique, le début de la fin. En ce sens, sous la plume de Lamartine, la ruine annonce l'impitoyable jugement dernier qui condamne ses contemporains à l'effacement complet : « L'Éternel a foudroyé les hommes pervers et détruit leurs œuvres impies, comme il avait dévasté Sodome et Gomorre, les cités du vice. Les villes antiques ont disparu et c'est à peine si quelques ruines signalent encore leur emplacement¹¹⁶. » La ruine serait l'indice de la fin des temps, de la fin de l'humanité, mais aussi de l'impossibilité de toute félicité future. Ainsi, l'œuvre la plus marquante du peintre Hubert Robert est « sa célèbre anticipation du Louvre ruiné¹¹⁷ » alors que le musée était en pleine construction. Reconnu davantage pour ses tableaux où « [l]es monuments sont généralement montrés dans un état proche de la réalité ou encore imaginés dans un passé "pseudo-antique"¹¹⁸ », Robert alimente, avec sa projection des ruines d'un bâtiment national dont on planifie l'expansion, l'idée que tout ce qui est chéri par l'humanité

¹¹³ Denis Diderot, *Pensées détachées*, cité dans Mohamed Ridha Bouguerra, *op. cit.*, p. 22.

¹¹⁴ Roland Mortier, *op. cit.*, p. 11.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 167.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 168. L'auteur fait référence à la « Première Vision » de *La chute d'un ange* de Lamartine.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 168.

¹¹⁸ Sophie Éloi, « Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines », *Musée du Louvre*, en ligne : <<http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/vue-imaginaire-de-la-grande-galerie-du-louvre-en-ruines>>, consulté le 3 novembre 2014.

sera inévitablement ruiné. Par l'anticipation des ruines futures et la réflexion sur l'époque contemporaine qu'elle entraîne, la ruine retrouve, en partie, le caractère moral qu'on lui attribuait avant la Renaissance. La ruine n'est plus un bel artéfact, elle se fait prophétesse, un effet qui, nous le verrons, est primordial pour l'élaboration de la figure de la ville fantôme, surtout dans les œuvres de fiction.

1.2.3 L'épuisement d'une figure

Après avoir atteint son faite chez les artistes romantiques, le pouvoir d'évocation de la ruine décline rapidement à la fin du 19^e siècle et au début du 20^e siècle. Mortier affirme en effet que « l'exploitation intensive du motif par les romantiques va l'épuiser petit à petit, et le reléguer au vaste magasin des accessoires d'un exotisme de pacotille ou d'une sensibilité à fleur de peau¹¹⁹ ». Abondant en ce sens, Michel Makarius affirme que la technologie facilitant l'accès aux ruines les a rendues plus banales : « [...] à partir du moment où leur reproduction photographique et l'expansion des voyages en démocratisent l'accès, les ruines perdent leur aura. Plus encore, elles se transforment en cliché¹²⁰. » Clou des récits de voyage de Du Bellay ou de Robert, la ruine empirique, tout au long du vingtième siècle, devient un attrait touristique de plus en plus populaire : « La ruine est devenue une richesse économique, si bien qu'on peut parler d'un processus de "ruinification marchande"¹²¹ ». Son utilisation en littérature perd elle aussi de son éclat, jusqu'à devenir un artifice de mauvais goût : « De la ruine en somme, il n'y a rien à dire qui ne relève du déjà-vu et du déjà-lu et, ce qui est pire, un déjà-lu défiguré par l'usage bourgeois qu'en a fait la modernité¹²² ». En somme, la ruine, dans le monde empirique autant que dans ses représentations, est devenue trop banale pour émouvoir. Mais ce vide, laissé par l'épuisement de la figure de la ruine n'inquiète pas Mortier qui assure que « [l]'obsession du passé, les terreurs apocalyptiques [et] le sens de l'histoire

¹¹⁹ Roland Mortier, *op. cit.*, p. 227.

¹²⁰ Michel Makarius, *Ruines*, Paris, Flammarion, 2004, p. 164.

¹²¹ *Ibid.*, p. 164.

¹²² Valérie-Angélique Deshoulières et Pascal Vacher (dir.), « La louche fascination de l'irrévocable », *La mémoire en ruines*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 60.

trouveront d'autres références, d'autres symboles¹²³ ». La ville fantôme, nous le montrerons dans la suite de ce mémoire, a en effet pris le flambeau de cet imaginaire.

1.3 De la ruine à la ville fantôme : naissance d'un imaginaire propre

Nous venons de voir que les ruines, au fil des siècles, ont été représentées afin de symboliser la déchéance du sujet contemporain, la fatalité des ravages du passage du temps et afin de faire pressentir les destructions à venir. Leurs formes autant que leur histoire, tragiques, ont nourri les artistes, qui ont été extrêmement nombreux à les représenter de la Renaissance italienne à la fin du Romantisme français. La ville fantôme, qui est généralement composée de bâtiments en ruine, n'échappe pas à ces vecteurs imaginaires. Comme nous l'avons mentionné, les voyageurs de l'Ouest américain, au 19^e siècle, convoquaient naturellement les vestiges antiques dans leurs représentations des villes qui n'avaient pas encore été nommées *fantômes*. De façon peut-être involontaire, la comparaison qu'ils ont faite entre les villes abandonnées de l'Ouest et les ruines européennes ont produit un effet semblable à celui des fausses ruines intégrées aux jardins anglais : « "Ruins" tropes also helped situate the abandoned mining towns within the historic landscape of the West, providing the Euro-American relics with a sense of historical rootedness in this strange, and paradoxically "new", country of the American West¹²⁴. » La figure de la ruine donnait ainsi un aspect immémorial à la désertion des villes qui, quelques années auparavant, florissaient pourtant¹²⁵. L'œuvre qui sera étudiée dans ce mémoire, le texte *Villes mortes*, puise elle aussi dans l'imaginaire des ruines antiques et de leur relation aux villes fantômes. En effet, la pièce, qui

¹²³ Roland Mortier, *op. cit.*, p. 227.

¹²⁴ Chrys M. Poff, *op. cit.*, f. 29.

¹²⁵ Cet effet produit par les ruines se perçoit peut-être le plus clairement dans le récit de voyage de Robert Louis Stevenson à Silverado, en Californie, où il trouve une facture d'hôtel récente : « The date was but five years old, but in that time, the world had changed for Silverado; like Palmyra in the desert had outlived its people and its purpose; we camped, like Layard, amid ruins, and these names spoke to us of prehistoric time. » (Robert Louis Stevenson et James Hart (dir.), *From Scotland to Silverado*, cité dans Chrys M. Poff, *op. cit.*, f. 31.)

n'était d'abord qu'un seul « conte » au sujet de la ville minière abandonnée de Gagnon¹²⁶, a pris de l'ampleur et débute désormais avec un monologue au sujet de Pompéi. Cette façon de lier les villes fantômes comme Gagnon aux ruines antiques a pour effet de leur donner une origine plus noble, mais surtout plus universelle que celle de la réalité minière québécoise contemporaine. Ainsi, comme le laissent sous-entendre les écrits de l'historien Earl Pomeroy, les ruines rendent les entreprises du nouveau monde comparables à celles des civilisations antiques : « California was the Italy of America, the Riviera or perhaps the Palestine¹²⁷. » Les représentations de villes fantômes empruntent donc beaucoup des effets que l'on a attribués à l'esthétique des ruines. Grâce à leur similitude avec ces dernières, les villes fantômes, dans les représentations modernes, font preuve d'un ancrage et d'une filiation culturels aux représentations de ruines pendant l'Antiquité, la Renaissance et le Romantisme. Ces points convergeant entre la ruine et la ville fantôme seront explorés lors des deux prochains chapitres de ce mémoire.

Toutefois, bien que leurs imaginaires respectifs soient complémentaires, la ville fantôme et la ruine ne s'équivalent pas et divergent en plusieurs points. La ville fantôme ne peut être constituée d'une seule ruine. Elle résulte de leur concentration en un endroit, de leur généralisation dans toutes les facettes de ce qui devrait être la vie sociale. Dans *La production de l'espace*, le philosophe Henri Lefebvre affirme que l'espace, notamment la ville, est un produit social qui relie le présent à son passé, mais aussi duquel on peut déduire les mouvements de ses populations :

[...] l'historique et ses conséquences, le « diachronique », l'étymologie des lieux, c'est-à-dire ce qui s'y passa en modifiant les endroits et places, tout cela vient s'inscrire dans l'espace. Le passé a laissé ses traces, ses inscriptions, écriture du temps. Mais cet espace est toujours, aujourd'hui comme jadis, un espace présent, donné comme un tout actuel, avec ses liaisons et ses connexions en acte¹²⁸.

¹²⁶ Mathieu Côté-Desjardins, « Villés mortes. Ce qui reste des cités oubliées », *Epoch Time*, 14 avril 2011, en ligne : <<http://www.epochtimes.fr/front/11/4/14/n3504539p.htm>>, consulté le 13 janvier 2015.

¹²⁷ Earl Pomeroy, *In Search of the Golden West. The Writing of Sylvester Baxter, 1881-1889*, cité dans Crys M. Poff, *op. cit.*, f. 25.

¹²⁸ Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris, Éditions Anthropos, 1986 [1974], p. 47.

L'espace se produit donc en trois « moments » pour Lefebvre : le vécu (par sa pratique), le conçu (par ses fonctions urbanistiques planifiées) et le perçu (à travers ses espaces de représentation)¹²⁹. C'est ainsi que la ville fantôme, au contraire de la ruine ou même d'un ensemble de ruines, est un espace duquel on peut déduire les trajectoires de ceux qui le pratiquent (passants, habitants, etc.), les volontés organisatrices de ses bâtisseurs et l'histoire de ceux qui y vivent ou y ont vécu. Pour mieux signifier cette triple production sociale de l'espace, Luc Noppen parle plutôt d'espace construit : « L'espace construit est plutôt celui, au sens large, qu'occupent les activités, les réminiscences et les idéaux humains, qui y érigent avant tout les significations de maintes collectivités¹³⁰. » Si les villes fantômes dont il sera question au cours de ce mémoire ne peuvent pas toutes être caractérisées de « villes », elles sont toutes de ces espaces construits (et produits) par ceux qui y ont vécu, qui les ont conçus et qui les ont racontés.

Nous avons noté que Berthiaume, dans *Villes mortes*, a associé la ville de Gagnon à Pompéi, ce qui a eu pour effet de lier leurs imaginaires. La jeune dramaturge a également élargi cette filiation vers Kandahar et le Quartier DIX30 de Brossard, qui paraissent avoir peu de liens entre eux. Afin de compléter notre survol préliminaire de la figure de la ville fantôme et d'éclaircir en quoi ces quatre lieux se conçoivent à partir d'un même imaginaire, nous arpentons ici les représentations de villes fantômes en ce qui les distingue de l'imaginaire des ruines. Elles seront regroupées autour de trois axes principaux : la condamnation, le déchet et le cadavre qui nous permettront de tisser des liens entre les espaces construits choisis par Berthiaume pour raconter *Villes mortes*.

1.3.1 Lieux condamnés : damnation et sacrifice de populations entières

Si l'imaginaire des ruines s'est effrité après l'époque romantique, celui de la ville fantôme a plutôt foisonné avec la modernité en établissant une filiation entre cette dernière et le destin de sa population. L'étude de Mortier nous montre que la proximité culturelle et historique que les poètes antiques avaient avec les ruines les incitait à représenter les vestiges comme

¹²⁹ *Ibid.*, p. 48-50.

¹³⁰ Luc Noppen, « Introduction », dans Luc Noppen (dir.), *Architecture, forme urbaine et identité collective*, Sillery, Septentrion, 1995, p. 7.

des villes fantômes, « comme une empreinte en creux, celle de *la ville morte*, rasée jusqu'à ses fondations¹³¹ ». Au moment où Rome est au sommet de sa puissance, après le siècle d'Auguste, « le site ruiné sera le lieu, non pas de la contemplation esthétique, mais de la confrontation entre le héros et l'histoire, l'occasion d'une aveuglante révélation du néant où l'un et l'autre s'engloutiront¹³² ». Le sujet confronté aux ruines récentes prend conscience des manquements de son époque et ne peut que se projeter dans un avenir aussi délabré que les bâtiments qu'il observe¹³³. Se souvenant de ce qui en a causé la ruine, le poète antique, tout comme celui qui raconte la ville fantôme aujourd'hui, joue et rejoue l'histoire de sa civilisation et de la chute de celle-ci à travers sa représentation des espaces construits ruinés.

1.3.1.1 Villes damnées

Parce qu'elle n'est pas limitée à un seul bâtiment abandonné, mais à un espace construit déserté, la ville fantôme offre un reflet de la collectivité que la ruine seule ne peut évoquer. La généralisation des structures urbaines en décrépitude, donnant l'impression que le lieu a été frappé par une catastrophe, amplifie la remise en question et l'anticipation des ruines futures véhiculées par la représentation des ruines antiques. Les mythes mettant en scène des villes damnées sont évidemment à la racine de cet imaginaire. Parmi celles-ci, notons Atlantide, Sodome et Gomorrhe, Babylone, etc. Dans chacun de ces mythes, les habitants des villes, parce qu'ils se sont éloignés des préceptes divins, se sont attiré les foudres des dieux et ont provoqué la destruction complète de leur ville. Selon le récit de Platon, l'ambition des Atlantes et leur soif de pouvoir ont mené Zeus à submerger la ville jusqu'à ce qu'elle disparaisse au fond de l'océan. Bien que l'île Atlantide fournisse des ressources à ses habitants en quantité plus que suffisante¹³⁴ et qu'ils aient vécu pendant des générations sans

¹³¹ Roland Mortier, *op. cit.* p. 16. L'auteur souligne.

¹³² *Ibid.*, p. 16.

¹³³ En ce sens, Velleius Paterculus, historien romain, raconte sans équivoque la filiation entre le sort du héros, le général Caius Marius vaincu, et celui de la ville fantôme : « Il vécut misérablement sous l'abri d'une pauvre cabane bâtie au milieu des ruines de Carthage. Là, se contemplant l'un l'autre, Carthage et Marius se consolaient mutuellement de leurs destinées¹³³. » (Velleius Paterculus, *Histoire romaine*, trad. Jean-Baptiste-Denis Després, cité dans Roland Mortier, *op. cit.* p. 17.)

¹³⁴ Critias, qui raconte la guerre entre les Atlantes et les Athéniens, insiste sur ce point, de façon à ce que l'accroissement de l'Empire atlante ne soit attribuable qu'à la soif des Atlantes et non à la nécessité : « [...] c'est l'île elle-même qui leur fournissait la plupart des choses à l'usage de la vie, en

se soucier de leurs possessions matérielles, les Atlantes se sont éloignés de la vertu, ont pris les moyens de s'enrichir et ont été châtiés par les dieux pour cette raison :

Mais quand la portion divine qui était en eux s'altéra [...] et que le caractère humain prédomina, incapables dès lors de supporter la prospérité, ils se conduisirent indécemment [...] tout infectés qu'ils étaient d'injustes convoitises et de l'orgueil de dominer. Alors le dieu des dieux, Zeus, [...] s'apercevant du malheureux état d'une race qui avait été vertueuse, résolut de les châtier pour les rendre modérés et plus sages¹³⁵.

Alors qu'il résume cet événement historique, Platon affirme que, ayant tenté de prendre possession des terres et des peuples du continent, les Atlantes ont été défaits par les Athéniens et leur île a été engloutie par les séismes et les inondations qui suivirent¹³⁶. Dans le mythe, les catastrophes naturelles étant assimilées aux « dieux [qui] submergent la terre sous les eaux pour la purifier¹³⁷ », la punition, pour ne pas avoir respecté les principes divins, passe par l'anéantissement de la population et des lieux qu'elle a bâtis. Ce même type de châtiment parcourt la *Bible*, de la Genèse à l'Apocalypse. Le déluge auquel survit Noé est en effet orchestré par Dieu pour exterminer les créatures terrestres corrompues¹³⁸. Par la suite, Sodome et Gomorrhe¹³⁹ sont incendiées par Dieu et données en exemple lorsqu'il menace de

premier lieu, tous les métaux [...] [p]uis tout ce que la forêt fournit de matériaux pour les travaux des charpentiers, l'île le produisait en abondance. Elle nourrissait aussi abondamment les animaux domestiques et sauvages. [...] En outre, tous les parfums que la terre nourrit à présent, en quelque endroit que ce soit, [...] elles les produisait et les nourrissait parfaitement, et aussi les fruits cultivés et les secs, dont nous usons pour notre nourriture, et tous ceux dont nous nous servons pour compléter nos repas, et que nous désignons par le terme général de légume, [...] tous ces fruits, cette île sacrée qui voyait alors le soleil, les produisait magnifiques, admirables, en quantité infinies. » (Platon, *Sophiste – Politique – Philèbe – Timée – Critias*, trad. Émile Chambry, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p. 486-487.)

¹³⁵ *Ibid.*, p. 492-493.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 408.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 404.

¹³⁸ « Mais Dieu voyant que la malice des hommes qui vivaient sur la terre était extrême, et que toutes les pensées de leur cœur étaient en tout temps appliquées au mal, / Il se repentit d'avoir fait l'homme sur la terre. [...] Il dit : J'exterminerai l'homme que j'ai créé [...] » ((Genèse, VI 5-7) *La Bible*, trad. Lemaître de Sacy, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1990, p. 11.)

¹³⁹ Deux anges envoyés par Dieu se chargent de détruire les villes : « [...] nous allons détruire ce lieu, parce que le cri des abominations de ces peuples s'est élevé de plus en plus devant le Seigneur, et il nous a envoyé pour les perdre » ((Genèse, XIX 13) *Ibid.*, p. 24.)

punir Israël¹⁴⁰. Enfin, l'Apocalypse de Saint Jean met en récit la chute de Babylone, « mère des fornications et des abominations sur terre¹⁴¹ », elle aussi détruite par volonté divine. À travers l'imaginaire judéo-chrétien autant que celui de l'Antiquité grecque, les catastrophes naturelles qui détruisent des villes sont les instruments par lesquels les divinités purifient la terre des péchés, principalement la vanité et l'appât du gain¹⁴², commis par les résidents de ces lieux.

Ces récits mythologiques ont influencé la perception des villes fantômes détruites par une catastrophe. Parmi celles-ci, Pompéi vient évidemment en tête, puisque, même si l'éruption volcanique n'aurait vraisemblablement pas pu être évitée, les mythes des villes damnées laissent croire que le sort n'a peut-être pas détruit par hasard cette cité cosmopolite, avant-gardiste et où le commerce, y compris le commerce sexuel, était florissant. Selon l'ouvrage *Vie, Mort et résurrection d'Herculanum et de Pompéi* d'Egon Caesar Comte Corti, l'éruption volcanique a été considérée, par les écrivains qui lui étaient contemporains, comme un châtement divin :

Le quatrième livre des oracles sibyllins [...] eut vraisemblablement un Juif pour auteur. Il le rédigea, semble-t-il, après l'éruption du Vésuve. Il voit dans le désastre une punition infligée aux hommes par l'Éternel pour avoir voulu anéantir le « peuple élu ». La destruction de Jérusalem, en 70 après Jésus-Christ, n'était pas oubliée; pourquoi s'étonner que l'auteur des prophéties ait interprété le séisme de 79 comme le châtement infligé par Dieu à l'empereur Titus, vainqueur des juifs révoltés? [...] La destruction des villes campaniennes évoquait pour les chrétiens, en pleine expansion, et pour les Juifs, le châtement qui avait frappé Sodome et Gomorrhe¹⁴³.

¹⁴⁰ « Je vous ai détruits en partie comme Dieu a détruit Sodome et Gomorrhe [...] et vous n'êtes point revenus à moi, dit le Seigneur. / Je vous frapperai donc, ô Israël, de toutes les plaies dont je vous ai menacés [...] » ((Amos, IV 11-12) *Ibid.*, p. 1152.)

¹⁴¹ (Apocalypse de Saint Jean, Apôtre, XVII, 5) *Ibid.*, p. 1613.

¹⁴² Alors que Critias insiste sur les constructions luxueuses des Atlantes (Platon, *op. cit.*, p. 488), les populations des villes détruites par Dieu dans la Bible ont en commun leur intérêt pour les possessions matérielles, comme il l'est mentionné dans l'Apocalypse au sujet de Babylone : « Les marchands de la terre pleureront et gémiront sur [Babylone], parce que personne n'achètera plus leurs marchandises ; / Ces marchandises d'or et d'argent, de pierreries de perle [...] » ((Apocalypse de Saint Jean, Apôtre, XVIII, 11-12) *La Bible, op. cit.*, p. 1615.)

¹⁴³ Egon Caesar Comte Corti, *Vie, mort et résurrection d'Herculanum et de Pompéi*, trad. Henri Daussy, Paris, Librairie Plon, coll. « D'un monde à l'autre », 1953 [1940], p. 89-90.

Les Pompéiens, d'après leurs contemporains, auraient payé le prix de l'ambition et de l'expansion de l'Empire romain.

En s'éloignant de contextes religieux, certaines catastrophes humaines ou environnementales peuvent aussi être assimilées à un retour du balancier en des endroits où l'on considère que l'exploitation de la nature a été abusive. Le destin de Tchernobyl et de Prypiat, la ville la plus touchée en banlieue de l'usine nucléaire, peut aussi être associé à celui des cités damnées : là où l'humain a poussé l'exploitation de la nature jusqu'au cœur même de la matière, la catastrophe est survenue, comme la main de Dieu sonnant l'alarme. Dès l'introduction de leur ouvrage *Tchernobyl une catastrophe*, Bella et Roger Belbéoch présentent la catastrophe de Tchernobyl comme une réponse à l'exploitation de l'énergie nucléaire qui avait paru offrir la clé de la liberté aux sociétés modernes dès le bombardement d'Hiroshima :

Le délire scientifique n'a plus jamais atteint de tels sommets. Hiroshima devait ouvrir à l'humanité une ère de liberté. Les explosions sur le Japon furent glorifiées et bénies par tout ce que l'establishment scientifique avait de disponible [...] Tchernobyl, c'est la malédiction. [...] Tchernobyl ferme ce monde moderne né en 1945, met fin aux illusions mystico-scientifiques¹⁴⁴.

Bien qu'on ne soit pas ici dans le registre d'une punition divine, les auteurs, en établissant la filiation entre les événements d'Hiroshima et de Tchernobyl, placent cette dernière catastrophe comme une riposte aux développements de l'énergie nucléaire : c'est en réplique aux « illusions mystico-scientifiques » et au « délire scientifique » que les événements de Tchernobyl sont une « malédiction ». En ce sens, l'idée de Tchernobyl, tout comme celle de Pompéi, est indissociable des mythes de villes damnées, d'une vision de la ville fantôme comme un lieu qui périt par la faute de ses habitants.

L'ambition, la soif de pouvoir et l'éloignement des principes moraux qui causent la condamnation des villes mythiques se retrouvent de façon très concentrée dans l'Ouest des États-Unis, à la fin du 19^e et au début du 20^e siècle, d'où, comme nous l'avons vu, le terme *ville fantôme* origine. Patricia Limerick, dans son article « Haunted by Rhyolite », énonce en quoi la folie des grandeurs est inhérente à l'expansion de l'Ouest :

The dream of endless growth and progress drove western expansion. That

¹⁴⁴ Bella et Roger Belbéoch, *Tchernobyl. Une catastrophe*, Paris, Éditions Allia, 1993, p. 11-12.

essential American faith – that growth meant happiness, and happiness meant growth – was aimed at the West, focused the way sunlight can be focused through a magnifying glass, until it gets so intense that it burns the object it strikes. For the last century and a half, just about everybody in the American West has either been burned directly by that concentrated beam of high expectations or seen a neighbor or friend burned by it¹⁴⁵.

Comme dans les villes mythiques qui ont été damnées, les habitants et conquérants de l'Ouest sont pris d'une fièvre de croissance. Le terme *ville fantôme* est désormais utilisé bien au-delà des limites de l'Ouest américain, mais l'imaginaire déployé par la ville fantôme, notamment à travers les productions hollywoodiennes, demeure lié au développement de l'Ouest américain. Les villes fantômes de partout dans le monde sont souvent présentées et représentées à l'aune d'une « westernitude » plus ou moins implicite où la montée et la chute de l'organisation urbaines sont vertigineuses et motivées par le gain¹⁴⁶.

Le mythe de l'Ouest américain débute par la conquête de l'Ouest elle-même et la théorie de la frontière qu'elle a inspirée. Le mouvement des populations vers l'Ouest sert, selon cette théorie élaborée en 1893 par Frederick Jackson Turner, et popularisée à la suite de la publication de *The Frontier in American History* en 1920, d'ancrage à la nation états-unienne. Selon cette ligne de pensée désormais bien établie aux États-Unis, c'est au cours du déplacement occidental de la limite territoriale de la civilisation américaine que l'« essence » états-unienne – sa démocratie, son rapport au territoire, son sens de l'individualisme, ses particularités idéologiques polarisées selon les régions – s'est développée :

Thus American development has exhibited [...] a return to primitive conditions on a continually advancing frontier line, and a new development for that area. American social development has been continually beginning over again on the frontier. This perennial rebirth, this fluidity of American life, this expansion westward with its new opportunities, its continuous touch with the simplicity of

¹⁴⁵ Patricia Limerick, « Haunted by Rhyolite. Learning From the Landscape of Failure », *American Art*, vol. 6, no 4, 1992, p. 37-38.

¹⁴⁶ Dans son ouvrage *Ghost towns of Canada*, Ron Brown définit l'archétype de la ville fantôme, la « *ultimate ghost town* », comme un territoire où les ruines sont alignées le long d'une rue commerciale, « just like in the western movies ». (Ron Brown, *op. cit.*, p. 11.) Même lorsqu'elle est un lieu réel, empirique, la ville fantôme est indissociable d'un imaginaire fictionnel, représentant une époque (celle d'avant 1880, la fin de la guerre avec les Indiens) et un urbanisme précis, hérité des westerns américains : « What these landscapes do then, is evoke intertextual connections to America's Western past as represented in such films and programs. [...] This landscape, in other words, links its viewers, through film and fiction, to the mythic American West. »¹⁴⁶ (Dydia DeLyser, « Good, by God, We're Going to Bodie! », *op. cit.*, p. 276.)

primitive society, furnish the forces dominating American character. The true point of view in the history of this nation is not the Atlantic coast, it is the Great West¹⁴⁷.

Pour Turner, c'est donc à travers le développement des sociétés américaines de l'extrême Ouest, en marge des grands centres urbains et économiques, et en s'inscrivant en faux contre eux, que l'Amérique états-unienne a développé son identité : « Moving Westward, the frontier became more and more American¹⁴⁸. » Cependant, la théorie de Turner, qui met de l'avant une vision poétique de l'existence modeste des pionniers de la frontière, évacue les aspects moins louables de ces sociétés. Selon l'ouvrage *Mining in World History*, les motivations des pionniers de l'Ouest s'apparentaient à ce que nous révèle le mythe des Atlantes : « [Their motivations] included hunger for land, a general restlessness and dissatisfaction with life as it was. [...] "GAIN! GAIN! GAIN! is the beginning, the middle and the end, the alpha and omega of the founders of American towns" wrote one English traveler¹⁴⁹. » En ce sens, même si l'expansion vers l'Ouest n'avait pas la prospection minière pour objectif premier, l'appât du gain des pionniers arrivant sur ces terres inexploitées a rapidement entraîné le développement de l'industrie minière dans l'Ouest¹⁵⁰.

Bien entendu, l'expansion de l'Ouest ne saurait exclure la première ruée vers l'or, cette fièvre de l'enrichissement qui a touché les jeunes des États-Unis, de toute l'Amérique, puis du reste du monde. C'est en 1848 que le charpentier James Marshall trouve, par hasard, de l'or en Californie¹⁵¹. La nouvelle voyage rapidement et, dès 1849, une foule de travailleurs de tous les métiers arrivent sur les lieux pour s'enrichir rapidement et facilement :

Pendant un temps, on a pu croire que la terre entière allait se ruer vers la Californie au cours de cette étonnante année 1849. Environ cent mille personnes

¹⁴⁷ Frederick Jackson Turner, *The Frontier in American History*, Mineola, Dover publications, 2010 [1920], p. 1-2.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 3.

¹⁴⁹ Martin Lynch, *Mining in World History*, London, Reaktion Books, 2002, p. 115.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 115.

¹⁵¹ Cette découverte a été faite à peine neuf jours après que ce territoire, qui appartenait au Mexique et qui était l'objet d'une guerre territoriale depuis une dizaine d'années avec les États-Unis, soit annexé à ces derniers. *Ibid.*, p. 120-121.

en provenance des États de l'Est américain, ou bien de France, d'Allemagne, d'Australie et de Chine se rassemblèrent sur les emplacements aurifères¹⁵².

La ruée vers l'or entraîne la formation rapide de petites villes qui ne succèdent pas, comme c'est généralement le cas, à une période de ruralité : presque du jour au lendemain, une ville apparaît là où un filon a été découvert. Ainsi, les villes minières de l'Ouest, par la nature de leurs constructions et de leur population, ont des particularités qu'on ne retrouve pas ailleurs aux États-Unis ou dans le monde en général. Dans ces communautés bigarrées, la famille et la religion cèdent le pas aux institutions laïques où l'espoir d'une richesse facilement gagnée multiplie les possibilités de la dépenser : « Leurs lieux de plaisir – saloons, « enfers » du jeu, maisons de prostitution et dancings – comblaient les besoins de cette société d'hommes. Les villages de l'Est n'offraient rien de comparable¹⁵³. » Les villes minières de l'Ouest ont alors développé la réputation d'abriter les hommes de la pire espèce, et cette partie de l'histoire des villes a survécu à leur désertion. Charles Van Loan, en présentant cinq « *ghost cities* » dans la série d'articles ayant donné naissance à l'appellation *ville fantôme*, décrit très défavorablement ceux qui les ont habitées. Sa description de Bodie est digne de celles de Sodome, Gomorrhe et des autres villes mythiques qui ont attiré les foudres divines : « A town of sixty-five saloons and gambling hells and dance halls; a riotous, uproarious community, suffering with an itch of the trigger finger¹⁵⁴. » En affirmant que la fièvre de l'or a attiré toutes sortes de parasites humains dans les villes minières de l'Ouest¹⁵⁵, Van Loan discrédite leur population pour ne mettre en valeur que leurs manquements moraux : « [The ghost city of Aurora] attracted the usual number of floaters – the gamblers, the tin horns, the toughs, the men who lived without work, and the woman who lived without shame¹⁵⁶. » Meurtriers, fainéants, joueurs invétérés et filles de joies, les habitants des villes minières de l'Ouest désormais abandonnées cumulent tous les péchés et tous les vices dans les descriptions de

¹⁵² Pour le récit complet de cette découverte, voir Duane A. Smith, « La ruée vers l'or », dans Paul Bleton et Richard Saint-Germain (dir.), *Les hauts et les bas de l'imaginaire western dans la culture médiatique*, Montréal, Triptyque, 1997, p. 72 et Martin Lynch, *op. cit.*, p. 121-124.

¹⁵³ Duane A. Smith, « La ruée vers l'or », *op. cit.*, p. 74.

¹⁵⁴ Charles Van Loan, « Ghost Cities of the West. Bad, B-a-D Bodie », cité dans Chrys M. Poff, *op. cit.*, f. 112.

¹⁵⁵ *Ibid.*, f. 113.

¹⁵⁶ Charles Van Loan, « Ghost Cities of the West. The camp of Nine Graveyard – Eureka, Nevada », cité dans Chrys M. Poff, *op. cit.*, f. 113.

Van Loan. Ces pécheurs ont rapidement payé leur soif de capital et leur affection pour les activités immorales, leur chute ayant été vertigineuse, du moins selon ce qu'en a retenu le discours : dans les villes minières de l'Ouest, les fortunes rapidement gagnées étaient tout aussi rapidement perdues, et ce cycle se poursuivait jusqu'à ce qu'il n'y ait plus moyen de refaire sa fortune aussi rapidement¹⁵⁷. Cette rhétorique, qui, selon Poff, a contribué au développement d'une image type (voire, d'un stéréotype) de la ville fantôme de l'Ouest, postule la relation entre les agissements et les déboires de la population de ces villes. Sans qu'un dieu n'ait eu à décimer cette population immorale comme à Sodome ou en Atlantide, la réalité économique l'a dispersée de façon à ce qu'en ces terres, quelques humbles travailleurs puissent continuer à vivre des métaux encore enfouis dans le sol, comme l'énonce Harry Carr, un touriste dont les propos sont repris par Poff : « [...] with the coming of the depression, mining has started up again in the Mother Lode. All over the hills are prospectors. They no longer find nuggets, but they make enough for beans and bread¹⁵⁸ ». Ces nouveaux mineurs complètent le cycle de la ville damée dans l'Ouest : une communauté qui s'est éloignée des principes moraux est détruite, ce qui purge le lieu de ces influences et laisse place à des populations plus droites, vivant plus humblement.

La figure de la ville fantôme est en partie reliée aux mythes chrétiens et antiques en ce qu'ils établissent une certaine corrélation entre les comportements humains et le sort des lieux abandonnés ou détruits. En ce sens, la désertion de Pripiat devient le résultat d'ambitions scientifiques démesurées et les villes minières de l'Ouest, le résultat d'une trop grande soif de gain et d'un penchant pour le vice. Sans que ce soit toujours le cas, l'idée d'une sanction divine ou karmique accompagne donc souvent la ville fantôme dans l'imaginaire, ce qui pourra être aussi examiné dans les mises en récit des quatre de « villes mortes » du texte de Sarah Berthiaume¹⁵⁹.

¹⁵⁷ Chrys M. Poff, *op. cit.*, f. 129.

¹⁵⁸ *Ibid.*, f. 154.

¹⁵⁹ Nous montrerons comment les lieux représentés dans *Villes mortes* participent de cet imaginaire des villes damnées dans le troisième chapitre de ce mémoire.

1.3.1.2 Villes sacrifiées

Contrairement aux villes damnées, qui récoltent la misère que leur croissance démesurée a semée, certaines villes fantômes figurent dans l'imaginaire comme des victimes innocentes de décisions injustes ou injustifiées. L'industrie minière, même à l'extérieur de l'Ouest américain, est vouée à être éphémère, ce qui explique que beaucoup de villes fantômes, partout sur la planète, soient d'anciennes villes minières. Ressource non renouvelable, tout filon de minerai finit par s'épuiser ou devenir trop difficile à extraire pour que son exploitation demeure rentable¹⁶⁰. Cette dernière éventualité permet à un nouveau discours sur la ville fantôme d'émerger, celui de la ville sacrifiée. Certains des discours récoltés par Poff véhiculent cette idée de la ville injustement mise à l'écart :

Since the mid-nineteenth century, travel writers and local residents proclaimed that abandoned mines around the west still contained much valuable ore. Town abandonment, they claimed, resulted from such diverse causes as the cyclical nature of mining, competing rushes in nearby towns that lured away inhabitants, inefficient forms of capitalization and structures, unbridled greed and rampant, undisciplined speculation, or restrictive government regulations and policies¹⁶¹.

Ces facteurs « extérieurs » qui mènent à la fermeture de villes minières créent un sentiment d'injustice chez ceux qui doivent s'expatrier et qui développent un discours de la communauté sacrifiée. L'injustice ressentie chez les habitants semble encore plus aiguë lorsque leur expulsion est forcée par le gouvernement, comme cela a été le cas pour certaines des villes abandonnées du Québec. La ville de Gagnon est un des lieux qui a répandu cette idée de la ville sacrifiée, elle qui a été évacuée et détruite afin de favoriser la croissance de Fermont, où l'extraction du fer semblait plus prometteuse¹⁶². Le journaliste Bernard Gauthier témoigne de cette perception dans un article publié quelques jours avant l'arrivée des *bulldozers* à Gagnon : « Dès le premier juillet, les services essentiels seront coupés. Il n'y aura ni électricité, ni service téléphonique, ni soins médicaux, ni service de transport

¹⁶⁰ La valeur du minerai peut varier, de même que la nature de ce qui est recherché : on rejette des minéraux jugés sans valeur, pour extraire ceux qui peuvent être vendus à profit, mais ces derniers, aujourd'hui recherchés, peuvent voir leur utilité devenir désuète, et voir leur valeur s'anéantir. Kjartan Fløgstad énonce clairement ces fatalités de l'industrie minière dans Kjartan Fløgstad, *Pyramiden. Portrait d'une utopie abandonnée*, trad. de Céline Romand-Monnier, Arles, Actes Sud, 2009 [2007], p. 94.

¹⁶¹ Chrys M. Poff, *op. cit.*, f. 46.

¹⁶² Bernard Gauthier, « Gagnon, ville de la Côte-Nord », *Action nationale*, 6 juin 1985, p. 985.

d'aucune sorte, plus rien. Une ville fantôme. [...] Obliger une population à se déraciner de son milieu [...] cela équivaut à la mépriser¹⁶³. » Au-delà d'impératifs financiers, c'est l'obligation de quitter les lieux qui indigne. Le même type de discours a été formulé autour des 11 villages du centre de la Gaspésie qui ont été évacués, sur ordre du gouvernement du Québec¹⁶⁴. Ordonnée au nom de la rentabilité économique de leur région, la fermeture de villages donne naissance à des discours portant sur l'étendue du sacrifice que l'on impose à leur population : de quel droit peut-on forcer des gens à quitter leur maison? Quelle dignité accorde-t-on à ces communautés si on les dissout sans remords? Dans le documentaire *Chez nous, c'est chez nous*, de Marcel Carrière, un des habitants de Saint-Octave-de-l'Avenir dénonce la rhétorique qui diminue le sacrifice qu'on demande à ses concitoyens de faire : « Ils prétendent qu'on a eu terriblement de la misère ici, qu'on a été bafoué, mais c'est pas vrai. On vit aussi bien que n'importe qui¹⁶⁵. » En plus de montrer le sacrifice qu'on demande aux gens de cette région, le film met aussi en évidence la difficulté de se faire imposer ce déménagement. Une habitante de Saint-Octave l'énonce clairement lorsqu'elle dit : « C'est une expérience qu'on a vécue que je n'aurais jamais voulu connaître. J'aurais aimé mieux m'en aller de la paroisse et garder un meilleur souvenir que ça. M'en aller il y a quelques années. » Privées d'un droit de regard sur leur propre avenir, ces populations maintiennent un discours les positionnant en victimes de l'éviction, ce que les restes des villages abandonnés ancrent dans le paysage et les mémoires. Ces villes sacrifiées sont les artéfacts d'une éviction involontaire, de populations contraintes et de l'injustice qu'elles ont ressentie.

Ces départs involontaires donnent naissance à des discours nostalgiques de la vie dans ces lieux et qui contribuent à l'imaginaire de la ville fantôme. La nostalgie étant l'expression d'un regret face à une chose ou une époque perdue qu'on embellit, elle provient d'une certaine insatisfaction par rapport au présent. Dans *L'irréversible et la nostalgie*, le philosophe Vladimir Jankélévitch assimile la nostalgie au mal du pays¹⁶⁶ et à l'état d'âme de

¹⁶³ *Ibid.*, p. 985-987.

¹⁶⁴ Alors que 96 villages étaient « à risque » de fermeture, trois curés ont lancé un mouvement d'opposition nommé Opérations Dignité qui a limité le nombre de villages sacrifiés. À ce sujet, voir Charles Banville, *Les Opérations Dignité*, Ste-Foy, Fonds de recherches forestières de l'Université Laval, 1977, 128 p.

¹⁶⁵ Marcel Carrière, *Chez nous, c'est chez nous*, Québec, 1972, 81 min.

¹⁶⁶ Vladimir Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1974, p. 340.

l'exilé, qui, coincé dans un présent décevant, idéalise sa terre natale. Cette conception de la nostalgie l'associe au lieu quitté à regret. Éternellement étranger, celui qu'on a arraché à sa communauté vit ailleurs, en magnifiant le lieu qu'il a dû quitter : « Et inversement les lieux lointains de l'absence deviennent pour le nostalgique le théâtre d'une seconde vie, d'une vie poétique et rêveuse, d'une vie fantomale qui se déroule en marge de la première, en marge de l'encombrante quotidienneté et de ses tâches prosaïques, une vie onirique qui se déroule comme un songe¹⁶⁷. » Le contraste entre un passé idéalisé et un présent exécré donne lieu au discours nostalgique, qui propose une réécriture du passé, à jamais révolu, en l'enjolivant. La ville fantôme, surtout lorsqu'elle a été sacrifiée, s'élève alors au rang de paradis perdu. Dans *Le grand dérangement de Saint-Paulain Dalibaire*, les hommes évincés du village affirment : « si [le village] aurait pas fermé, nous autres on serait encore là, pis peut-être nos petits enfants seraient là aussi » et « quand on était à Saint-Paulain, on avait une liberté ici, on allait partout, on n'était pas clôturé cinquante pieds carrés comme en ville »¹⁶⁸. À travers ces témoignages, on souligne le départ involontaire du lieu et, comme le font les exilés, on reconduit une image idyllique et nostalgique de la vie d'avant le « grand dérangement ». Nous verrons que cette nostalgie des villes sacrifiées est bien ancrée dans l'imaginaire et se traduit dans les œuvres de fiction, notamment dans *Villes mortes*, où Gagnon, dont la fermeture cause suicide et dépression chez ses habitants, est comparée à un paradis perdu, à l'Eldorado. (VM, 36)

1.3.2 Lieux déchet : destruction et marginalité de la ville fantôme

Contrairement aux ruines européennes, qui ont graduellement gagné de l'importance jusqu'à ce que la nécessité de leur conservation ne doive plus être prouvée, la patrimonialisation des villes fantômes demeure une pratique très rare. À part dans l'Ouest américain, où la ville de Bodie, par exemple, a été reconnue comme un site historique protégé¹⁶⁹ – pour des raisons que nous avons évoquées lorsqu'il a été question du développement de l'Ouest et de son

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 347.

¹⁶⁸ Jean-Claude Labrecque, *Le grand dérangement de Saint-Paulain Dalibaire*, Québec, 2003, 52 min.

¹⁶⁹ Depuis 1962, la ville est un « *State Historic Park* » maintenu dans un état de « délabrement interrompu » par le système de parcs nationaux de la Californie.

importance dans l'imaginaire national états-unien –, le patrimoine historique des villes fantômes n'a pas encore été largement accepté comme ce fut le cas des ruines à partir de la Renaissance. Ce désintérêt institutionnel pour la ville abandonnée s'explique en partie par la pauvreté matérielle de ses structures. La noblesse des bâtiments, qui était un critère de reconnaissance des ruines antiques, est complètement évacuée de la conception de la ville fantôme. Dans leurs acceptions premières, là où le mot *ruine* désignait des palais, des tombeaux somptueux ou des monuments publics de la Rome antique, l'appellation *villes fantômes* référait à des villes minières de l'Ouest américain dénuées de toute élégance : « They were often unattractive, dilapidated places, and had been so even during their active days¹⁷⁰. » Ces villes abandonnées, qui étaient des plateformes financières dont l'activité culturelle était minimale (il n'y avait pas de bâtiments publics d'envergure (salles de théâtre somptueuses, bibliothèques, etc.) comme dans les villes plus anciennes de l'Est américain), ont peu d'importance historique. Souvent faites de matériaux moins nobles que la pierre taillée des ruines antiques et résultant d'un minimum de travail architectural, les bâtiments des villes fantômes ont également peu de valeur matérielle lorsqu'elles ne remplissent plus leur fonction première. Désertés, ces banques, maisons, bureaux de poste, magasins généraux et saloons n'ont plus de fonction, sans pour autant avoir acquis les caractéristiques esthétiques qui ont permis aux ruines d'être représentées par les plus grands peintres et poètes romantiques : « Abandoned mining towns were usually forlorn, dilapidated places that did not fit any of the well-known nineteenth-century aesthetic categories of landscape beauty : the sublime, the beautiful or the picturesque¹⁷¹. » Parce qu'elles ne sont ni précieuses historiquement ou esthétiquement, les villes fantômes ne sont, pour la plupart, pas patrimonialisées. La déchéance de leurs structures suscite l'intérêt, mais n'est pas protégée, ce qui fait qu'on n'hésite pas, par exemple, à recycler les villes fantômes en attractions touristiques diverses¹⁷² ou à les laisser dépérir jusqu'à l'extinction. Alors que la décrépitude

¹⁷⁰ Chrys M. Poff., *op. cit.*, f. 27.

¹⁷¹ *Ibid.*, f. 26.

¹⁷² Cela a été le cas du village de Val-Jalbert, au Québec, qui a d'abord été présenté (et exploité) comme un village fantôme mais qui, au fil des ans, a été presque entièrement rénové et transformé en village historique. L'évolution du site de Val-Jalbert et des discours portés sur lui montre comment la valeur patrimoniale de la ville fantôme est facilement niée au profit d'une attractivité généralisée et plus rentable. Nous nous sommes attardée sur cette attraction touristique et ses représentations discursives un article : Stéphanie Vallières, « Le village historique de Val-Jalbert. Authentique

des ruines romaines est acceptée et valorisée dans leur état actuel – le Colisée de Rome, par exemple, a une valeur même s'il est partiellement effondré et inutilisable; on n'autoriserait personne, aujourd'hui¹⁷³, à le rénover pour lui redonner son allure et sa fonction premières (et encore moins une allure et une fonction nouvelles) – les bâtiments ruinés de la ville fantôme n'inspirent pas ce même respect. On les pille, on les rénove, on les détruit. En ce sens, ils sont souvent perçus comme des déchets que l'on doit recycler, réutiliser, démolir ou enfouir.

1.3.2.1 Villes résidus

À l'exception des villes condamnées, la plupart des villes fantômes ont été abandonnées « volontairement », c'est-à-dire que le lieu a perdu sa fonction (habitat près du lieu de travail, ville offrant des services à ses habitants, etc.), et donc sa valeur, jusqu'au point où on a décidé de partir en les laissant derrière. En ce sens, pour expliquer le sort des villes abandonnées de l'Ouest, Bernard Blaise et Francis Lacassin affirment qu'« [e]lles ont été les victimes du pragmatisme américain : elles sont nées quand leurs fondateurs avaient l'espoir d'y faire fortune, elles sont mortes dès que cet espoir les a désertées¹⁷⁴ ». Ce pragmatisme, se caractérisant par l'évacuation de ce qui n'a pas ou plus de valeur immédiate et concrète, diffère de la pratique du collectionneur ou de l'antiquaire ou même du poète romantique pour qui les objets rappelant le passé ont une valeur symbolique. Une importante part des témoignages rassemblés dans la thèse de Poff notent une certaine désolation inspirée par la vision de villes fantômes, qu'on compare à différentes formes de déchets. Par exemple, en 1871, soit deux ans seulement après avoir publié un guide de voyage intitulé *Our New West*, Samuel Bowle est peiné par la multiplication des villages abandonnés sur ce même territoire : « [I]t is very sad and very odd to see so new a country so soon old and decaying¹⁷⁵. » Toujours en 1871, le journaliste Henry DeGroot décrit lui aussi les camps miniers désertés du Nevada par des analogies aux ordures, les dépeignant comme les épaves d'entreprises

fantôme ou spectaculaire industrie? » dans Daniel Chartier, Marie Parent et Stéphanie Vallières (dir.), *op. cit.*, p. 73-92.

¹⁷³ Rappelons que, comme nous l'avons mentionné dans notre présentation diachronique de l'imaginaire des ruines, la valeur de celles-ci n'a pas toujours été reconnue et qu'on a jadis rénové certaines ruines. Même le Colisée a été pillé pour ses matériaux au Moyen Âge, mais l'évolution de l'imaginaire des ruines que nous avons présentée assure que cette pratique ne pourrait avoir lieu à l'époque contemporaine.

¹⁷⁴ Bernard Blaise et Francis Lacassin, *op. cit.*, p. 13

¹⁷⁵ Crys M. Poff, *op. cit.*, f. 23.

échouées (« wrecks of stranded entreprises¹⁷⁶ ») et des expositions de déchets et d'absurdité (« scenes of waste and folly¹⁷⁷ »). Que ce soit par le biais du produit « jetable » (*so soon old and decaying*) ou des déchets¹⁷⁸ eux-mêmes (*wrecks, waste*), ces auteurs de la fin du 19^e siècle convoquent donc l'image du rebut pour rendre compte, dans leurs représentations de la ville fantôme, de leur impression de ce celle-ci.

La ville fantôme semble troubler ceux qui la perçoivent de la même façon que les déchets ébranlent ceux qui les produisent. Dans *An Ontology of Trash*, Greg Kennedy montre comment ce que l'on jette peut provoquer en nous un sentiment de culpabilité et de vulnérabilité, voire de honte. Tout d'abord, Kennedy note que, pour être déchu, le déchet devait à l'origine avoir une certaine valeur, laquelle ne peut être attribuée que par un sujet. C'est par ce dernier, et donc éventuellement socialement, que la valeur d'une chose se gagne et se perd : « Since values are our investments into things, their subtraction marks our divestment from or indifference to things¹⁷⁹. » Cette indifférence, souvent assimilée à la négligence, est même nécessaire à l'idée de perte ou de gaspillage qui est associée au déchet. Dans *Wasting Away*, Kevin Lynch affirme en effet que ce qui est un déchet (*waste*) ne l'est que si son déclin était évitable : « But if the loss is due to normal wear, then it is not waste but expected cost. [...] Moreover, if the loss is due to some incontrollable event such as a tidal wave or a hurricane, the event is not a waste, since it could not have been prevented¹⁸⁰. » Ce qui est perçu comme un déchet se limite alors à ce qui a été gaspillé ou détruit par l'humain ou sa négligence. À travers leurs analogies aux déchets, les premiers visiteurs de villes abandonnées de l'Ouest soulèvent ainsi la responsabilité humaine derrière ces bâtiments

¹⁷⁶ Henry DeGroot, « Mining on the Pacific Coast: Its Dead-work and Dark Phases », cité dans Chrys M. Poff, *op. cit.*, f. 23.

¹⁷⁷ *Ibid.* f. 23.

¹⁷⁸ Puisque ces termes sont sans équivalents en français et qu'une distinction importante existe entre les termes anglais utilisés pour conceptualiser le phénomène de dévaluation des biens, nous convenons d'utiliser le terme « déchet » pour signifier « waste » et « ordure » lorsque nous voulons parler de « trash » ou de « rubbish ». Selon Greg Kennedy, ce qui est « wasted » l'est aux yeux de celui qui le considère ainsi, mais il peut avoir une valeur pour quelqu'un d'autre, alors que « trash » désigne des objets qui n'ont plus aucune valeur, pour qui que ce soit, comme un verre de styromousse utilisé, par exemple. Greg Kennedy, *An Ontology of Trash. The Disposable and its Problematic Nature*, Albany, State University of New York Press, 2007, p. 1.

¹⁷⁹ Greg Kennedy, *op. cit.*, p. 5.

¹⁸⁰ Kevin Lynch, *Wasting Away*, San Francisco, Sierra Club Books, 1990, p. 146.

vides, et c'est l'idée d'un gaspillage et d'une mauvaise gestion qui est mise de l'avant. De cette façon, les déchets provoquent une certaine honte chez ceux qui les produisent :

Waste offends us to the extent that it reflects back our own shortcomings, our failure to preserve the value that we originally invested in an object. [...] It follows on a withdrawal of our direct participation with things. [...] Our conscience is pricked when we neglect to intervene, when we fail to give ourselves to the maintenance of our own projected values¹⁸¹.

De façon générale, lorsqu'un objet se transforme en déchet en notre possession, il devient source de regrets et de déception envers nos propres actions. Lorsque c'est une ville entière qui devient rebut, il y a là un paradoxe qui inspire le dédain de ceux qui l'observent : tant d'efforts, tant de matériaux et tant d'argent gaspillés à bâtir ce qui est désormais un ensemble de déchets, d'activités échouées, de bâtiments inutiles et rendus inutilisables. Plus ces efforts et ces ressources semblent importants, c'est-à-dire que l'aménagement urbain a été planifié, construit pour durer ou que la ville est isolée des autres îlots de civilisation (et donc que sa fondation a nécessité davantage de ressources), plus le paradoxe est grand et la ville fantôme dérange. En ce sens, les villes abandonnées de l'extrême Nord, souvent isolées par plusieurs centaines de kilomètres des centres urbains les plus proches, sont encore plus propices à bouleverser que les lieux abandonnés qui sont moins isolés. L'exemple de Pyramiden, une ville minière abandonnée du Svalbard, est en ce sens exemplaire. Dans un essai consacré à ce lieu, Kjartan Fløgstad affirme que, par son isolement et son climat difficile, Pyramiden a été bâtie comme une ville qui, contrairement à des campements miniers plus au sud, se devait d'avoir toutes les commodités d'une ville¹⁸². Bâtie selon le modèle de la ville utopique stalinienne avant la chute de l'Union des républiques socialistes soviétiques (URSS), « Pyramiden est l'Utopie poussée à l'extrême, dans l'extrême Nord, vidée de son contenu, figée dans le temps, par le froid arctique, par les conjonctures économiques, par la guerre froide, par le capitalisme triomphant¹⁸³ ». Fløgstad note que tous les efforts qui ont été apportés à l'établissement de cette ville agréable et belle (elle possédait de la pelouse importée de Russie, la seule pelouse du Svalbard) contribuent à l'effet qu'elle produit, au bouleversement ressenti devant la ville fantôme : « Plus les gens peinent à créer une nouvelle

¹⁸¹ Greg Kennedy, *op. cit.*, p. 4-5.

¹⁸² Kjartan Fløgstad, *op. cit.*, p. 95.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 13.

réalité, plus le mythe devient impossible. Pyramiden était un bel endroit. Telle que la ville se présente à nous aujourd'hui, elle est un mausolée monumental à l'exploitation industrielle des trésors de la terre. Cela, et rien d'autre¹⁸⁴. » Pyramiden ébranle celui qui l'approche et qui ne peut que remarquer la vanité de tous les efforts et de toutes les ressources qui ont été déployés pour la constituer. En la considérant comme un magnifique monument funéraire, Fløgstad inscrit la ville fantôme à la fois comme un résidu de l'industrie minière et comme un déchet, un objet qui a perdu la valeur qu'on lui a, autrefois, attribuée. Le même type de discours entoure Gagnon, dont on a rénové les infrastructures juste avant l'annonce de sa fermeture. Les anciens habitants étaient en colère quand on leur a dit que Gagnon allait fermer ses portes puisque des millions avaient été investis dans ce qui serait détruit par le même gouvernement qui l'avait subventionné : « Je ne voulais pas croire que ça fermait, car la ville avait obtenu beaucoup de subventions. La ville avait refait les trottoirs et les parcs. L'hôpital et l'école avaient aussi été refaits. Les ouvriers continuaient à rénover et la fermeture avait été annoncée¹⁸⁵. » C'est cet imaginaire du déchet, l'idée d'un gaspillage, qui intervient alors dans les discours entourant le lieu et qui intègre l'imaginaire des villes fantômes.

1.3.2.2 Villes destituées

Mis à part certains endroits où l'on a simplement épuisé la ressource (minière, forestière, pétrolière, etc.) dont l'exploitation avait motivé la fondation d'une agglomération urbaine, certaines villes abandonnées le sont en résultat de ce que l'on nomme tout simplement *le progrès*. Celui-ci, d'abord associé aux connaissances scientifiques acquises pendant les Lumières¹⁸⁶, désigne souvent l'ensemble des avancées technologiques qui, par le fait même, provoquent la désuétude des technologies préalables. Le progrès, notamment sous la plume de Walter Benjamin, n'est ainsi pas toujours garant de l'amélioration des connaissances et des techniques, mais plutôt producteur de ruines. Dans son essai intitulé « Sur le concept d'histoire », Benjamin assimile plutôt le progrès à une aventure à sens unique, à un train qui

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 56-57.

¹⁸⁵ Annie Carle, *Un seul souffle... la mine. Ville de Gagnon : 1960-1985*, Maskinongé, Éditions Annie Carle, 2006, p. 104.

¹⁸⁶ Voir Florence Lotterie, *Progrès et perfectibilité. Un dilemme des Lumières françaises (1755-1814)*, Oxford, Voltaire Foundation, 2006, 203 p.

avance trop vite pour permettre à l'« ange de l'histoire » d'avoir une vision claire du passé : « Cette tempête le pousse incessamment vers l'avenir auquel il tourne le dos, pendant que jusqu'au ciel devant lui s'accumulent les ruines. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès¹⁸⁷. » Pour Benjamin, le progrès nous force donc à nous départir trop rapidement du passé. Le développement technologique engendre en effet une désuétude proportionnelle à ses avancées : chaque innovation rend caduque la technologie qui la précédait. Les innovations du système de transport routier, par exemple, ont provoqué l'abandon de certaines villes, comme cela a été le cas de nombreuses agglomérations urbaines le long de la *Route 66*. Établie en 1926, la *Route 66*, qui avait pour objectif de connecter les villes peu développées du *Midwest* américain avec l'Est des États-Unis, a été l'axe privilégié pour le transport des marchandises entre Los Angeles et Chicago jusqu'aux années 1960. Toutefois, le développement d'autoroutes plus rapides a entraîné une perte significative de circulation routière sur certains tronçons de cette route : « When the new network of interstate highways with four lanes was established (1956) Route 66 became the symbol of old times, and finally, in 1984, all traces of the old highway were erased from traffic signs and maps¹⁸⁸. » Laissés complètement à l'abandon depuis que les voyageurs (et donc les clients potentiels) ont délaissé la *Route 66*, les commerces et petites villes le long de l'ancienne artère principale sont des ruines produites par le progrès : on les a délaissés quand quelque chose de « mieux » est apparu. La succession impressionnante de villes construites autour de cette artère fait de la *Route 66*, aujourd'hui, une attraction touristique importante des États-Unis. Même si certains voyageurs comparent encore ces villes aux ruines romaines, ce n'est pas pour souligner leur majesté, mais plutôt leur désuétude, comme le spécifie le commentaire de ce touriste : « Driving down what's left of 66 is a bit like visiting Roman ruins. You don't do it for the views (which are often lacking), aesthetics (mixed bag) or for their contemporary relevance (obviously now obsolete), but for their historic value¹⁸⁹. » Les villes fantômes le long de la *Route 66* ont été abandonnées parce qu'elles n'avaient plus d'utilité, et sont aujourd'hui récupérées par l'industrie touristique expressément parce que, comme les ruines, elles n'ont

¹⁸⁷ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, trad. de Maurice Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « folio/essais », 2000, p. 434.

¹⁸⁸ Ana Banic Grubisic, « Route 66. The Pop-cultural Trip to the West », *Journal of the Geographical Institute Jovan Cvijic*, vol. 62, no 1, 2012, p. 111.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 118.

pas d'utilité autre que celle de figurer le passé. Toutefois, on ne peut s'attendre à une telle récupération pour toutes les agglomérations urbaines rendues désuètes par le progrès, comme le prouve le nombre toujours grandissant de parcs d'amusements et des centres commerciaux abandonnés¹⁹⁰. Ces lieux fantômes, dénués de toute fonction, alimentent certains discours déplorant l'évolution trop rapide de la société moderne et sa glorification de la consommation, ce que nous observerons notamment dans le récit « DIX30 » de *Villes mortes*.

Plusieurs organisations urbaines déchues ne sont pas des îlots de passé comme celles de la *Route 66* et combinent l'imaginaire des villes déchet et des villes destituées par les évolutions sociétales. Nous l'avons mentionné en introduction, Venise et Bruges ont été considérées, à la fin du 19^e siècle, comme des villes mortes parce qu'elles avaient perdu leur rôle économique et politique clé¹⁹¹. Leurs majestueux bâtiments vacants, ne cadrant pas avec leur nouveau statut de villes « ordinaires », poussent les écrivains de la fin de siècle à faire fi du présent et à conserver la grandeur passée de ces anciennes puissances en les dépeignant :

Ainsi le roman de la ville décadente a pour caractéristique principale de présenter une ville du passé, touristique, bien visible, réellement perceptible comme garantie de féerie, de l'immatériel, du rêve. Bruges la morte, Venise automnale ou empoisonnée incarnent, par opposition à New York, Berlin, ou même Paris, le refus du modernisme, les séductions de la rétrospection [...] ¹⁹².

Ces villes mortes européennes induisent une certaine nostalgie, le désir d'un retour dans le passé, à une époque plus favorable de leur histoire. Le cas de la ville de Détroit rappelle

¹⁹⁰ Les centres commerciaux et les parcs d'amusement abandonnés sont recensés par certains sites Web qui mettent en évidence la relation entre le progrès, surtout du capitalisme, et la production de ruines. À ce sujet, voir : Allison Meier, « Essential Guide : Abandoned Amusement Parks », *Atlas Obscura*, 3 mai 2013, en ligne : < <http://www.atlasobscura.com/articles/essential-guide-abandoned-amusement-parks>>, consulté le 14 avril 2015 ; Stephanie Valera, « Black Friday : Ghostly Images of Abandoned Malls by Seph Lawless », *Weather.com*, 9 février 2015, en ligne : <<http://www.weather.com/travel/news/abandoned-malls-seph-lawless-photos-20140408>>, consulté le 14 avril 2015.

¹⁹¹ Grace à sa position aux abords de la mer du Nord, Bruges est la ville la plus riche d'Europe du Nord vers la fin du Moyen Âge, mais, vers 1600, l'ensablement de la baie du Zwin lui fait perdre sa position privilégiée et son importance politique et économique diminue considérablement. Venise, elle, a été un état puissant et riche, la République de Venise, du Moyen Âge jusqu'en 1797, alors qu'elle est envahie par Napoléon et devient successivement une province de l'Empire autrichien puis du Royaume d'Italie. Elle n'a plus jamais eu le même rôle clé dans l'économie méditerranéenne.

¹⁹² Francis Claudon, *op. cit.*, p. 73-80.

aujourd'hui ces villes mortes européennes qui ont inspiré les écrivains symbolistes¹⁹³. Autrefois la capitale de l'industrie automobile, la *Motor Town*, qui a permis l'émergence de la classe moyenne américaine, est aujourd'hui reconnue pour son déclin, pour ses bâtiments « nobles » laissés à l'abandon et pour la disparition de cette classe moyenne. La grandeur passée de Détroit se déduit aujourd'hui de ses bâtiments grandioses vides et partiellement détruits : la Michigan Central Station, le Vanity Ballroom, la Broderick Tower, etc. Dans sa préface au livre *Lost Detroit*, le critique d'architecture John Gallagher résume l'émotion associée à ces vestiges de la monumentalité de la ville en déclin : « These structures stand today as ghost buildings, to be sure, and some of the photos may make you cry. But more often, the photographs here will have you staring in wonder at the splendor and the plenty of what once was¹⁹⁴. » Comme c'était le cas pour Bruges et Venise, les discours entourant Détroit entretiennent une nostalgie envers la majesté passée de la ville et une affliction face à son déclin actuel. Comptant encore 700 000 habitants, Détroit n'est pas une ville abandonnée, mais c'est la différence entre l'époque où elle était une des grandes villes américaines et son état actuel qui hante celui qui la visite, comme l'ont fait Venise et Bruges. Les ruines de Détroit, indices d'une somptuosité comparable à celle des grandes villes européennes, entraînent une dualité des discours, les uns les considérant comme des reliques précieuses du passé, les autres comme des spécimens infectés qui menacent de contaminer le reste de la ville : « Today, Michigan Central Station is one of the most notorious abandoned landmarks in the country, drawing thousands of curious visitors. To some, it is Detroit's version of Rome's Coliseum; to others it is a shameful behemoth of blight¹⁹⁵. » Comme la plupart des ouvrages consacrés à l'ancienne *Motor Town* aujourd'hui, *Lost Detroit*, par le récit qu'il fait de ces lieux abandonnés de la ville et par l'apposition de photos les montrant à l'époque de leur gloire et aujourd'hui, alors qu'ils sont en pleine décrépitude, alimente cette idée de Détroit étant une ville fantôme, un lieu où l'idée du passé et celle du présent se superposent et produisent un effet chez le sujet qui y est confronté. Cet effet, comme nous l'avons vu pour

¹⁹³ Selon Friedman et Claudon, les œuvres qui font partie des « romans de la ville morte » sont : *Bruges la morte* (1892) de Georges Rodenbach, *Mort à Venise* (1912) de Thomas Mann et *Le feu* (1900) de Gabriele d'Annunzio. Pour lire leur analyse de ces œuvres, se référer à : Francis Claudon, *op. cit.* et Donald F. Friedman, *op. cit.*,

¹⁹⁴ John Gallagher, « Foreword », dans Dan Austin et Sean Doerr, *Lost Detroit. Stories Behind the Motor City's Majestic Ruins*, Charleston (SC), The History Press, 2013, p. 9.

¹⁹⁵ Dan Austin et Sean Doerr, *op. cit.*, p. 103.

les ruines, entraîne souvent une anticipation des ruines futures et, comme le remarque Mathieu Hikaru Desan, Détroit n'échappe pas à cette influence : « The Detroit of popular discourse has become an allegory for American decline, both moral and economic¹⁹⁶. » Détroit, par l'importance de son déclin, alimente, tout comme Bruges et Venise à une autre époque, l'imaginaire de la ville fantôme. Leurs bâtiments en décrépitude, par leur importance matérielle et historique, agissent comme des foyers de « fantomisation » envahissant l'idée de Détroit, Venise et Bruges. L'idée de ces « foyers » dont la force évocatrice donne l'impression que la ville entière est abandonnée s'avérera importante pour l'analyse de *Villes mortes* puisque, notamment dans les récits « Kandahar » et « DIX30 », Berthiaume met l'accent sur certains éléments abandonnés pour donner l'impression que toute la ville est fantôme.

1.3.2.3 Villes échouées

À l'opposé de ces anciennes puissances aujourd'hui déchuës, certaines organisations urbaines destinées à un semblable avenir grandiose n'ont jamais réussi à être davantage que grandiloquentes. Produits de spéculation immobilière, ces lieux, n'ayant pas eu le succès attendu par leurs promoteurs, font office de belles et dispendieuses coquilles vides dans le tissu urbain. Le quartier Tianducheng de la ville de Linping, en Chine, est un bon exemple de ce type de villes fantômes qui n'ont jamais eu d'histoire. Réplique des quartiers centraux de Paris, avec une tour Eiffel, un Arc de Triomphe, un boulevard des Champs Élysées et un Jardin des Tuilleries, ce quartier luxueux surnommé « *little Paris* » a été construit en 2007, mais n'a jamais eu un taux d'occupation de plus de 20%, ce qui en ferait une *semi-ghost town* selon la classification de Richard Helwig. Ce type de spéculation immobilière est aussi exemplifié à Sanzhi, une station balnéaire destinée aux soldats américains servant à Taiwan et qui n'a jamais été en opération¹⁹⁷ et dans le quartier Wazir de Kaboul :

¹⁹⁶ Mathieu Hikaru Desan, « Bankrupted Detroit », *Thesis Eleven*, vol. 121, no 1, p. 127.

¹⁹⁷ Stéphane Malphettes, « Sanzhi ou Shanjhih. L'incroyable histoire des villes abandonnées », *L'internaute.com*, 29 août 2014, en ligne : <<http://www.linternaute.com/actualite/magazine/dossier/l-incroyable-histoire-des-villes-abandonnees/sanzhi-ou-shanjhih-taiwan.shtml>>, consulté le 7 novembre 2014.

Mais derrière ses murailles modernes de béton armé, on voit se dresser d'étranges palais, certains achevés, d'autres en construction, dont le délire baroque et ostentatoire ne doit rien à la tradition afghane. Les locataires sont pour la plupart des étrangers en mission, dont nombre d'Américains, mais pas seulement, auprès des principales officines internationales en charge d'aider l'Afghanistan à renaître de ses cendres. Les atouts du quartier, à la fois central et fort bien protégé, sont incontestables et les loyers sont à la mesure : 5000 dollars en moyenne. Aucun Kabouli, même avec un bon salaire honnêtement gagné, ne peut se le permettre¹⁹⁸.

Bien qu'une partie des palais du quartier Wazir soit habitée par les dignitaires étrangers, les développements immobiliers inachevés ou qui n'ont jamais été habités s'inscrivent différemment des villes abandonnées dans l'imaginaire de la ville fantôme. Alors que le discours entourant la ville fantôme s'articule souvent autour de la différence entre l'image de son passé habitée et celle de son présent déserté, ces organisations urbaines vides hantent par l'inadéquation entre le futur anticipé par leurs constructeurs et le présent qui illustre une vision dystopique de ces ambitions ; elles illustrent un futur qui n'est jamais advenu¹⁹⁹. Plus l'ambition à l'origine des projets était grande, plus il s'agissait de *spéculation* immobilière, et plus la différence entre ce futur imaginé (qui n'est jamais advenu) et le présent (ce qui, réellement, est advenu) est grande et plus l'échec de la société contemporaine à conserver la valeur autrefois investie dans ces lieux paraît grand. Cet écart entre l'ambition passée et l'échec au présent crée un effet chez celui qui perçoit le lieu abandonné, le rend fantôme. Ainsi, toujours selon le principe du déchet, plus la valeur qu'on a donnée à un objet – ou dans ce cas-ci, à un projet – est élevée, plus sa perte de valeur nous affecte, plus sa déchéance nous ramène à nos propres échecs, à notre incapacité à préserver cette valeur. Dans *Villes mortes*, les récits « Kandahar » et « DIX30 » soulignent le paradoxe derrière des bâtiments luxueux

¹⁹⁸ Marc Kravetz, « Les favelas de Kaboul ou les désillusions de l'après-talibans », *Rue 89*, 27 juin 2009, en ligne : <<http://blogs.rue89.nouvelobs.com/kaboul/2009/06/27/les-favelas-de-kaboul-ou-les-desillusions-de-lapres-talibans>>, consulté le 28 septembre 2014.

¹⁹⁹ Nous empruntons cette formulation à l'article suivant : Amar Toor, « Taiwan's abandoned resort town and the future that never was », *The Verge*, 14 mai 2013, en ligne : <<http://www.theverge.com/2013/5/14/4329414/photos-of-san-zhi-abandoned-futuristic-resort-in-taiwan>>, consulté le 23 septembre 2014.

désertés (VM 67, 86), ce qui lie ces espaces construits à l'imaginaire des lieux déchets présentés ici²⁰⁰.

1.3.3 Lieux morbides : cadavres et déchéance corporelle

L'habitat déshabité, qu'il s'agisse d'une ruine romaine ou d'une ville fantôme américaine, inspire une rhétorique mortuaire qui est associée aux déchets, où le corps et la maison se rejoignent en une même finalité : le cadavre. Dans les premiers textes décrivant des villes abandonnées de l'Ouest, Chrys M. Poff note une forte utilisation de références funèbres : « Depiction of abandoned mining towns employing the imagery of death began to appear soon after the first towns were abandoned in the mid-nineteenth century²⁰¹. » Parmi les nombreuses représentations discursives de villes abandonnées recueillies par Poff, notons ce que dit une étude de la ville désertée d'Aurora, au Nevada : « [...] once a large and lively town, [Aurora] wears now an altogether cadaverous aspect²⁰² ». Dans la série d'articles qui ont donné naissance au terme *ghost city*, Charles Van Loan dit de ce même État : « [Nevada is] dotted with the sun-dried mummies and skeletons of towns that used to be²⁰³ ». Cette façon de comparer la ville fantôme au cadavre, au squelette et même à des formes de morts-vivants est fréquente dans les écrits de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle :

This morbid imagery was not unusual in nineteenth-century travel literature; prisons had been tourist destinations until the 1850s, and morgue, hospitals, and insane asylums were popular sites for tour through the nineteenth century. Death imagery pervaded nineteenth-century culture²⁰⁴.

Ces données nous éclairent quant aux possibles raisons du rapport entre les villes fantômes et les corps sans vie, mais elles n'expliquent pas que cette façon de percevoir ces lieux ait persisté après le 19^e siècle – après tout, il est encore aujourd'hui question de ville *fantôme*.

²⁰⁰ Nous développerons cette idée au troisième chapitre.

²⁰¹ Chrys M. Poff, *op. cit.*, f. 43.

²⁰² Henry DeGroot, « Mining on the Pacific Coast: Its Dead-work and Dark Phases », cité dans Chrys M. Poff, *op. cit.* f. 43.

²⁰³ Charles E. Van Loan, « Ghost Cities of the West : Viginia City », *Saturday Evening Post*, cité dans Chrys M. Poff, *op. cit.* f. 43.

²⁰⁴ Crys M. Poff, *op. cit.* f. 44.

Mary Blake, en 1883, fait un parallèle entre le processus d'abandon d'une ville minière et celui de la vie qui quitte un corps: « When the supply of ore is exhausted, [a mining town] dissolves, like a body from which the soul has departed²⁰⁵. » La ville est ici désertée comme le corps, perdant chacun de ses habitants comme des parcelles de son âme. Au-delà d'un prolongement de l'imaginaire morbide du 19^e siècle, la relation entre villes fantômes et cadavres résiderait possiblement dans un rapport universel entre la ville et le corps. La géographie sociale établit une interdétermination entre ces deux éléments, l'un modelant et permettant la conceptualisation de l'autre :

Bodies and cities produce each other as « hyperreal » and as « modes of simulation », mapping the imaginary on to the corporeal world: « the city is made and made over into the simulacrum of the body, and the body, in its turn, is transformed, "citified," urbanized as a distinctively metropolitan body ». [...] The same inputs that create bodies will also create cities, though perhaps not in the same ways²⁰⁶.

À travers leurs façons simultanées et similaires de permettre la matérialisation de la vie humaine, le corps et l'organisation urbaine sont interdépendants. Il n'est ainsi pas étonnant que, lorsque la forme matérielle de la ville est affectée, on assimile ces ruines à des images illustrant la mort du corps humain : cadavre, momie, squelette, etc. Cette communicabilité urbaine et humaine va même au-delà de la corporalité, jusque dans l'attribution de volontés et d'expériences humaines à l'espace construit. Dans *La maison corps et âme*, Jean Onimus soutient qu'un milieu de vie, comme une maison, une école, une église ou une ville, ne se dissocie jamais des vies qu'il a contenues, qu'il les retient et les rappelle : « Une maison morte est sinistre parce que, sur son corps en ruine, les souvenirs, les présences s'accrochent encore²⁰⁷. » C'est donc par un constant rappel des vies qu'elle a abritées, mais qu'elle n'abrite plus, que la ville fantôme évoque la mort et que ses structures se font cadavres²⁰⁸.

²⁰⁵ Mary Blake, *On the Wing*, cité dans Chrys M. Poff, *op. cit.* f. 43.

²⁰⁶ Jeff May, « Zombie geographies and the undead city », *Social and Cultural geography*, vol. 11, no 3, 2010, p. 287. L'auteur cite Elizabeth Grosz, « Bodies-cities », dans Heidi J. Nast et Steve Pile (dir.), *Places Through the Body*, London, Routledge, 1998, p. 42-51.

²⁰⁷ Jean Onimus, *La maison corps et âme. Essai sur la poésie domestique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « écritures », 1991, p. 97.

²⁰⁸ De la même façon, dans *Rites de mort*, Louis-Vincent Thomas affirme que « le corps mort n'est pas le cadavre-objet, mais la personne qui se survit » Louis-Vincent Thomas, *Rites de mort*, Paris, Fayard, 1985, p. 26.

Dans l'imaginaire, la vie ne quitterait donc jamais vraiment les structures qui la contiennent, qu'il s'agisse d'un corps, d'un bâtiment, ou d'une ville. La plupart des vies déduites de lieux abandonnés se manifestent à travers les projets, les ambitions et les espoirs qui sont associés à tout milieu de vie : « Fussent-elles réduites à un tas de pierres, fussent-elles même imaginaires, toutes les maisons induisent des rêves de vie; ces rêves viennent féconder, multiplier notre propre expérience²⁰⁹. » La négation de ces rêves et de ces espoirs, que l'habitat abandonné laisse transparaître, investit l'imaginaire. Clarence King illustre bien cette corrélation entre les espoirs déçus et la ville laissée à l'abandon dans un article de 1871 : « Every deserted cabin knows a story of a brave manly effort ended in bitter failure²¹⁰. » Ainsi, comme le corps d'un disparu, le milieu de vie incorpore l'individualité et la subjectivité de ceux qui n'y vivent plus, soulignant l'indestructible lien entre l'espace construit et ceux qui l'ont construit ou habité. Cette relation sera importante pour l'analyse de *Villes mortes*, où chaque lieu abandonné est mis en parallèle avec des corps malmenés : momie, spectres, sorcière, des zombies, etc.

1.3.3.1 Villes envahies

Certains récits utilisent cette adéquation entre l'habitat et ceux qui l'habitaient pour créer un effet d'épouvante ou d'abjection. Le cinéma d'horreur et, plus précisément, les films mettant en scène des invasions de zombies exploitent cette relation entre la ville abandonnée et les différentes formes d'entités spectrales : dans ces récits, la vie a quitté la ville autant qu'elle a quitté les corps. Ce qu'il reste de la ville est rempli de ce qu'il reste de la vie : des fantômes et des zombies, dans des maisons et des villes abandonnées et délabrées. Dans certains cas, le temps s'est chargé de désagréger les structures des bâtiments, de faire craquer les planchers, de faire s'accumuler la poussière, de percer murs ou fenêtres afin de laisser s'infiltrer des courants d'air; c'est naturellement que les bâtiments en viennent à ressembler à des fantômes, à des morts qui refusent de mourir²¹¹. Dans d'autres cas, c'est la lutte entre vivants

²⁰⁹ Jean Onimus, *op. cit.*, p. 101.

²¹⁰ Clarence King, *Atlantic Monthly*, cité dans Dydia DeLyser, « Good, by God, We're Going to Bodie! », *op. cit.*, p. 279.

²¹¹ Pensons notamment au film *The Others*, où le manoir sombre et empoussiéré est le repère d'une famille de fantômes vivant dans l'obscurité. Cet équilibre entre le fantôme et le manoir est

et morts-vivants et l'acculturation des envahisseurs (qui utilisent l'espace construit sans respecter les lois qui régissent ses usages) qui précipitent la ruinification du lieu²¹². L'adéquation entre ville fantôme et zombie est d'ailleurs exemplifiée par l'industrie du cinéma elle-même, qui se rend dans des organisations urbaines désaffectées pour tourner ces invasions zombies. Détroit, par exemple, a été choisie comme décor de plusieurs de ces films :

In an ironic twist, the decades of economic collapse experienced by the city of Detroit have brought a new industry to Michigan, as the growing popularity of post-apocalyptic, zombie, and other disaster movies is drawing moviemakers to the area, hoping to set their films against the crumbling urban landscape²¹³.

En faisant évoluer leurs scénarios post-apocalyptiques – dans lesquels la majorité de la population a été décimée et où toute l'organisation sociale est à refaire²¹⁴ – dans les ruines de « tout ce qui structurait la vie sociale : gares, transports collectifs, bibliothèques, églises, théâtres, grands magasins, places publiques, commerces et même écoles [et] postes de police » à Détroit, les cinéastes exploitent la correspondance entre l'organisation urbaine et les communautés humaines. Et lorsque cette apocalypse est orchestrée par une invasion zombie, c'est le corps humain putréfié, mort-vivant, qui se réfléchit dans l'espace construit à demi-effondré, lui aussi putréfié. Les récits d'horreur se fondent ainsi sur une peur de la disparition, mais aussi du chaos physique et spirituel pour attiser l'épouvante de leur public : « The unformed and the unordered are horrifying²¹⁵ ». En ce sens, la ville envahie que présente Berthiaume dans le récit « DIX30 » de *Villes mortes* s'alimente à même l'horreur de

rompu par l'arrivée de nouveaux habitants, vivants, qui rendent le lieu inhospitalier (lumineux) pour les fantômes : Alejandro Abenábar, *The Others*, États-Unis, 2001, 101 min.

²¹² Dans l'adaptation cinématographique de *I Am Legend*, la désagrégation rapide de la ville à cause de l'invasion zombie est très bien illustrée : en trois ans, la ville de New York est partiellement détruite, les autoroutes sont bondées de voitures abandonnées, etc. : Francis Lawrence, *I Am Legend*, États-Unis, 2007, 101 min.

²¹³ [Anonyme], « Post-apocalyptic, zombie films boom for Detroit's economy », *The Dependand*, 21 janvier 2010, en ligne : <<http://thedependand.org/post-apocalyptic-zombie-films-boon-for-detroit>>, consulté le 12 janvier 2015.

²¹⁴ Pour en savoir davantage sur les fondements et le déploiement de l'imaginaire eschatologique, apocalyptique et post-apocalyptique, voir Lois P. Zamora (dir.), *The Apocalyptic Vision in America*, Bowling Green, Bowling Green University Popular Press, 1982, 264 p.

²¹⁵ Michael Hardt et Antonio Negri, « The monstrosity of flesh », chap. dans *Multitude : War and Democracy in the Age of Empire*, New York, The Penguin Press, 2004, p. 192.

l'entre-deux de la vie et de la matérialité humaines qui trouve écho dans l'entre-deux de la vie et de la matérialité urbaines²¹⁶.

1.3.3.2 Villes détruites

La vie de la ville fantôme est généralement déduite de ses structures et permet à l'observateur, même sans connaître l'histoire de ce lieu précis, d'établir qu'il s'agit d'une ancienne ville « vivante » devenue « fantôme ». Ce principe de la ville fantôme, par lequel le lieu peut nous hanter sans qu'on connaisse son histoire, se termine toutefois avec l'effondrement de ses structures. Onimus raconte le travail de la « mort » sur une maison abandonnée : « Le temps passe; l'agonie commence quand le toit se perce, quand l'eau suinte le long des cloisons, quand les poutres pourrissent. Puis, un jour, tout s'effondre : un cadavre²¹⁷. » Pour Onimus, c'est au moment où la charpente d'un bâtiment cède que celui-ci ne rappelle plus la vie, qu'il devient un objet stérile. Cette adéquation entre l'effondrement et la perte de valeur du bâtiment se retrouve également à même les politiques de préservation de Bodie, ville fantôme de Californie. Dans son article « Authenticity on the Ground », Dydia DeLyser rapporte les paroles d'un employé dont la mission est de conserver les ruines de la ville dans un état de « délabrement interrompu » et qui résume simplement son travail : « [...] keep it standing but make it look like it's still falling down²¹⁸. » La méthode de conservation de Bodie laisse transparaître un principe fondamental de la valeur symbolique de toute ville fantôme et de l'impact de ses représentations : c'est à partir d'un moment précis de délabrement, mais avant son effondrement complet, que l'effet produit par la ville fantôme est le plus grand. Dans *Le temps des ruines*, Sabine Forero-Mendoza note elle aussi l'importance d'un principe de construction à même les vestiges, principe que nous pouvons assimiler autant aux ruines qu'aux villes fantômes : « Cependant les ruines ne sont pas décombres, monceaux de pierre ou cendres. Mêmes proches de l'anéantissement, elles réussissent à garder mémoire d'un principe de construction; en elles survivent les traces d'un

²¹⁶ Nous en ferons la démonstration au troisième chapitre.

²¹⁷ Jean Onimus, *op. cit.*, p. 96.

²¹⁸ Dydia DeLyser, « Authenticity on the Ground: Engaging the Past in a California Ghost Town », *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 89, n° 4, 1999, p. 614.

dessein²¹⁹. » On peut alors avancer que, parmi les stades de dégradation d'un bâtiment, l'effondrement de ses structures, qui annihile ce principe de construction, diminue l'effet de la ville fantôme, dont la mise en récit doit se faire uniquement à travers la représentation discursive. L'ouvrage d'Annie Carle sur la ville de Gagnon²²⁰ est une bonne démonstration de la façon dont le discours peut alimenter, en l'absence de structures physiques, l'imaginaire de la ville fantôme. Carle, en plus de faire un survol de l'histoire du lieu, incorpore à son ouvrage des images de la ville en train de se faire détruire et des témoignages d'anciens habitants qui transmettent eux-mêmes les espoirs, joies et peines qui ont été vécues en ces lieux. Comme un hommage funéraire, Carle retrace la vie de Gagnon jusqu'à sa mort, sa destruction. C'est un peu ce que fait aussi Sarah Berthiaume lorsqu'elle commence son récit de la ville de Gagnon en disant : « Je suis née à Gagnonville. C'est normal que ça vous dise rien. C'est plus sur aucune map nulle part. Ils ont tout rasé en 85 quand la mine a fermé. » (VM, 31)

1.3.3.3 Villes défaites

Avant l'effondrement complet, les structures de la ville fantôme sont généralement abîmées par le passage du temps, par la violence des éléments ou celle des humains. Les lieux détruits par les actions humaines nous permettront de compléter notre exploration des ramifications de la figure de la ville fantôme. Si les catastrophes naturelles peuvent être associées à une forme de damnation céleste visant à punir certains agissements humains (comme nous l'avons vu avec Pompéi, par exemple), les catastrophes humaines souscrivent à un imaginaire connexe, mais distinct. Troie constitue probablement la ville assiégée et abîmée par la guerre qui a eu le plus d'influence sur l'imaginaire entourant ces lieux. La guerre de Troie, décrite dans l'*Iliade* et d'autres textes post-homériques, a élevé la ville au statut de lieu mythique et a orienté la recherche de ses ruines, découvertes par l'archéologue amateur Heinrich Schliemann en 1868 à Hissarlik : « [...] aussi bien Blegen que Dörpeld et Schliemann ont finalement attaché leur travail moins à un site qu'à un livre! [...] Rechercher à Troie, ou plutôt à Hissarlik, les traces de la guerre de Troie fait un peu penser aux expéditions vers le

²¹⁹ Sabine Forero-Mendoza, *op. cit.* p. 9.

²²⁰ Annie Carle, *op. cit.*, 188 p.

mont Ararat²²¹... » L'idée de Troie est indissociable de la guerre mise en récit par Homère et cette idée du lieu accompagne les restes physiques de la cité Troyenne, comme l'indique Michael Wood lorsqu'il décrit les alentours du site archéologique : « The wind blows fiercely [...] whipping up the dust around the dilapidated Helen and Menelaos Snack Bar. [...] Through the trees you catch sight of a towering timber horse, set up so tourist parties can pose for snaps in front of "the fierce beast of Agros"[...]»²²². » Troie est ainsi la ville mythique détruite par la guerre et a contribué à ce que cette dernière, particulièrement productrice de ruines, soit associée à l'idée des villes défaites. Plus les techniques de guerre évoluent, plus elles abîment facilement les structures urbaines et plus la multiplication des ruines est comprise (sur le même principe que les villes mortes du 19^e siècle ou de Détroit aujourd'hui) en tant que villes fantômes. C'est ainsi que Robert Dion, dans « Ville *in absentia*. L'imaginaire de Berlin détruit », compare les ruines que la Deuxième Guerre mondiale a produites à Berlin au sort de Carthage et de Pompéi²²³. Pourtant, la ville trouée par la guerre a des implications imaginaires que d'autres types de villes fantômes n'ont pas. En ce sens, Megan Kate Nelson souligne la particularité de ces villes transpercées par la Guerre civile américaine : « Such ruins were self-inflicted and deliberately created; they were also sudden and shocking. These were not the romantic ruins of long centuries, neglect or abandonment. What had been a building a few minutes earlier was now in pieces²²⁴. » La guerre a ainsi la faculté de produire des ruines instantanées, des ruines volontairement infligées à des ennemis qui, surtout dans le cas de guerres civiles, ne sont pas tellement étrangers. En ces lieux, les ruines sont des conséquences résiduelles de la guerre et des violences perpétrées dans l'espace construit, mais elles font aussi, parfois, partie des armes elles-mêmes : « Guerres et destructions urbaines sont toujours allées de pair, surtout quand la *polis* incarne au plus haut

²²¹ Henri de Saint-Blanquat, « Préface », Heinrich Schliemann, *La fabuleuse découverte des ruines de Troie*, Paris, Pygmalion, 2009 [1992], p. 12.

²²² Michael Wood, *op. cit.*, p. 10.

²²³ Robert Dion, « Ville *in absentia*. L'imaginaire de Berlin détruit », dans Lucie Morisset, Luc Noppen et Denis Saint-Jacques (dir.), *Ville imaginaire, ville identitaire. Échos de Québec*, Québec, Nota bene, 1999, p. 329.

²²⁴ Megan Kate Nelson, *Ruin Nation. Destruction and the American Civil War*, Athens, University of Georgia Press, 2012, p. 2.

point le lieu de la civilisation, le lieu du pouvoir de l'Autre à détruire²²⁵. » Avec le développement de l'aviation après la Première Guerre mondiale, les bombardements aériens font de la destruction des villes une stratégie de guerre visant autant à « atteindre des objectifs matériels [qu'à] procéder à la démoralisation de l'ennemi et des populations civiles²²⁶. » Dion note lui aussi cette corrélation qui « lie la destruction de la ville à la faillite morale de ses habitants » et indique que, conséquemment, « [d]ans l'immédiat de l'après-guerre, [...], Berlin "symbolise plus intensément que n'importe quelle ville allemande à cette époque l'effondrement de la nation²²⁷" ». La ville détruite par la guerre figure ainsi la défaite, l'échec de toute une population, mais elle rappelle également le soldat blessé, ses ruines faisant penser à « un visage qui aurait été défiguré, aux joues couvertes de cicatrices, aux lèvres cramoisies, aux yeux crevés²²⁸ », à de « gigantesques cadavres²²⁹ ». En détruisant le patrimoine bâti de l'ennemi, on l'affaiblit, comme si on le blessait lui aussi, à l'image de ses habitants abattus au front. La ville défaite, trouée (voire pleine de trous, de vides) induit donc, dans l'imaginaire de la ville fantôme, l'idée d'une faillite collective, qui survient comme un choc, avec une rapidité fulgurante. Nous garderons en tête cette spécificité des villes défaites lors de notre analyse du troisième récit de *Villes mortes*, « Kandahar ».

1.3.4 Plusieurs villes fantômes, une seule figure

Ce parcours le long des différents types de lieux influençant l'idée de la ville fantôme nous mène à mieux comprendre ses particularités, ses points d'ancrage et de réfraction par rapport à l'imaginaire de la ruine et à mieux comprendre l'imaginaire convoqué par les quatre espaces construits représentés dans *Villes mortes*. Avec les lieux condamnés, la ville fantôme est directement associée au sort de sa population, soit damnée, soit sacrifiée. La disparition de toute une communauté rappelle la destinée tragique de celles des villes mythiques comme

²²⁵ Rémi Badaoui, « De la menace atomique aux conflits de "faible intensité". L'emprise croissante de la guerre sur la ville », *Les Annales de la Recherche urbaine*, no 91, 2001, p. 27.

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ Robert Dion, *op. cit.*, p. 334. L'auteur cite Keith Bullivant, « The Divided City. Berlin in Post-War German Literature », dans Derek Glass et al. (dir.), *Berlin. Literary Images of a City / Eine Großstadt im Spiegel der Literatur*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1989, p. 163, à partir de sa propre traduction.

²²⁸ Jean-Michel Palmier, *Retour à Berlin*, Paris, Payot, coll. « Voyageurs Payot », 1989, p. 27, cité dans Robert Dion, *op. cit.*, p. 334.

²²⁹ *Ibid.*, p. 29, cité dans Robert Dion, *op. cit.*, p. 334.

Atlantide ou Sodome et Gomorrhe. Dans ces cas, la responsabilité de la « mort » du lieu est attribuée à ses anciens habitants. L'inverse peut aussi être possible, dans le cas de villes sacrifiées pour le bien commun. Aucune faute n'y ayant été commise, ces lieux et les gens qui y habitaient deviennent victimes d'une injustice. De ce type de villes fantômes découle un discours nostalgique de la part des populations exilées, pour qui le lieu est un paradis perdu dont on les a injustement expulsés. À l'opposée de ces endroits idéalisés, les « lieux déchets » mettent en évidence l'obsolescence, le gaspillage et les échecs reliés à l'idée de la ville fantôme. Les villes résidus n'ont plus aucune utilité, leur abandon est directement lié à cette désuétude et leurs structures rappellent toutes les ressources mises en œuvre pour les bâtir, pour bâtir ce qui a désormais une fonction comparable à celle d'un dépotoir. Les villes destituées, quant à elles, ne sont plus que l'ombre de ce qu'elles ont été. À sens inverse du progrès qu'on attribue aux sociétés, ces villes ont régressé et incarnent le déclin de ceux qui les ont bâties. Les lieux échoués, quant à eux, mettent en évidence le rapport que la ville fantôme entretient entre les espérances passées et le désenchantement présent. Ils mettent en évidence la faillibilité de l'humain à réaliser ses ambitions. Enfin, les lieux morbides illustrent la filiation entre la ville fantôme et le corps humain sclérosé. La ville envahie stimule l'horreur par une corrélation entre le mort-vivant et la ville fantôme, entre le corps et la ville en plein démembrement. À travers les villes détruites, le bâtiment effondré appelle quant à lui le cadavre, le squelette. La ville défaite par la guerre est elle aussi liée au corps blessé et ses cicatrices, mais aussi à la faillite morale de sa population. Chacune des « villes mortes » représentées par Berthiaume convoque un alliage singulier de plusieurs de ces différents types de villes fantômes. Par exemple, si Gagnon, tel qu'elle est représentée dans le texte, correspond bien à la ville sacrifiée, elle emprunte aussi certaines caractéristiques des villes résidus et des villes détruites. Avec l'imaginaire de la ruine, ces différents types de lieux sont des vecteurs à partir desquels s'articule la figure de la ville fantôme, comme une pieuvre aux innombrables et interminables tentacules. C'est donc à l'aune de toute cette constellation de significations potentielles que nous analyserons comment se décline la ville fantôme dans *Villes mortes*. Comme l'énonce Ferrante Ferranti dans *L'esprit des ruines* : « Un jour ou l'autre, se rejoignent dans un même devenir les villes pulvérisées par les éruptions, les tremblements de terre ou les bombardements, et les lieux délaissés, abandonnés

à la lente invasion des plantes et des rêves²³⁰. Ce devenir, où convergent les villes abandonnées de toutes sortes, nous l'avons nommé la figure de la ville fantôme.

1.4 Conclusion : l'idée de la ville fantôme

Notre étude sur la ville fantôme, au lieu de simplifier cette notion jusqu'à en venir à une définition limpide, nous a plutôt menée à explorer les avenues imaginaires où cette figure peut nous faire nous aventurer et qui nous aidera à mieux saisir la portée des lieux représentés dans *Villes mortes*. La ville fantôme, entité à laquelle nous n'avons pu établir de caractéristiques fixes et universelles, est d'abord une idée de lieu, réel ou fictif, qui agit sur celui ou celle qui le perçoit comme fantôme. Son délabrement et sa désertion, dont les intensités peuvent varier, non seulement le font paraître comme vide ou mort, mais provoquent aussi une réaction, une remise en question ou une émotion qui affecte le sujet, qui le hante. Mais ce n'est pas tant le lieu que ce qu'il évoque pour le sujet qui agit sur celui-ci. La ville fantôme est ainsi une construction imaginaire, une figure qui provoque un musement chez le sujet et où s'entrecroisent des images issues de différents discours. La teneur exacte de ces images varie d'un sujet à l'autre, d'une ville fantôme à l'autre, d'une époque à l'autre. Une étude de diverses représentations discursives produites autour de différentes villes fantômes phares, qu'elles soient mythiques ou empiriques, nous permet néanmoins de découvrir comment s'articule cette figure puisque, comme l'énonce Daniel Chartier, « l'idée du lieu doit être comprise comme une synthèse collective, issue d'un ensemble de synthèses parallèles et individuelles, qui trouvent leur place dans un processus continu d'accumulation et de concurrence des discours²³¹ ». Nous avons exploré quelques-unes de ces synthèses et, à l'aide de représentations discursives de villes fantômes incarnant bien certains vecteurs de discours, cette figure s'est organisée à partir de l'imaginaire de la ruine, puis s'est détachée de celui-ci pour se rapprocher des lieux présentés dans *Villes mortes*.

²³⁰ Ferrante Ferranti, *L'esprit des ruines*, Paris, Éditions du chêne, 2005, p. 241.

²³¹ Daniel Chartier, *op. cit.*, p. 18.

L'étude diachronique de l'imaginaire de la ruine a mis en évidence la valeur relative des vestiges, selon les époques, les cultures et la nature des bâtiments ruinés. La somptuosité des constructions, qui était d'abord appréciée *malgré* leur ruïnification, a intéressé, à partir des Lumières, à *cause de* cette même détérioration. En ce sens, Rome était appréciée, au Moyen Âge, malgré ses ruines alors qu'elle est visitée, aujourd'hui et depuis le 18^e siècle, à cause d'elles. Plus les sociétés se sont définies par le passé, par leur place dans l'Histoire, plus les ruines, peu importe leur origine, ont été appréciées et représentées. Sous la plume et le pinceau des artistes romantiques, la figure de la ruine atteint son apogée et évoque à la fois le passage du temps, les sentiments d'incomplétude et de non-appartenance des artistes et l'anticipation des ruines futures de leur société :

Par la perte de l'unité et de la complétude dont elles sont le symptôme, les ruines réfractent l'image du monde contemporain dont le sens s'est éparpillé en ramifications infinies; elles figurent implicitement l'effacement du point vers lequel convergeait la marche de l'histoire, ainsi que l'atomisation de l'individu dans sa vie et dans la société²³².

La ruine n'est donc jamais pensée seule, elle convoque un rapport à l'Histoire, à l'intériorité et à la société.

Ces portées imaginaires de la ruine se retrouvent dans les représentations de villes fantômes. Nées dans l'Ouest américain où on les comparait aux ruines antiques, les villes fantômes se sont toutefois distinguées de cet imaginaire : là où la ruine figurait *implicitement* l'anticipation des ruines futures, la ville fantôme le fait plus *explicitement*, dans un rapport quasi métonymique, en illustrant directement la finalité de la société. À travers sa mise en récit de la ville désertée, l'idée de la ville fantôme se déploie autour de trois grands axes. Dans un premier temps, elle est le signe d'une société condamnée. À travers certaines représentations, la ville fantôme met en récit le sort de sa population, punie pour ses actions ou sacrifiée pour le bien des autres. La destruction de la ville est présentée dans ces discours comme une façon de purger la société de la mauvaise influence ou du fardeau que représente sa population. D'autres représentations de villes fantômes les positionnent plutôt en tant que déchets de la société contemporaine. Ces mises en récit d'espaces construits devenus obsolètes mettent de l'avant les failles de la société moderne à faire profiter ses

²³² Michel Makarius, *Ruines*, op. cit., p. 8.

investissements passés et son incapacité à mettre à bien ses projets. Ce type de villes fantômes porte un nouvel éclairage sur la société contemporaine en entier et la façon dont elle a évolué. La même interprétation était faite des ruines romaines par les poètes antiques, mais, alors que celles-ci ont été intégrées à l'histoire et au legs de l'Empire romain, les villes fantômes ne sont, sauf exception, pas patrimonialisées, si bien qu'elles ne sont pas récupérées par la culture, elles ne gagnent pas une nouvelle valeur et demeurent des déchets. Enfin, le dernier paradigme de représentation des villes fantômes établit une réciprocité entre le corps humain et le corps urbain, notamment à travers la mort, l'agonie, le cadavre et la blessure. Cette façon de représenter la ville fantôme met en évidence l'interdétermination de la ville et de l'individu. En ce sens la ville abandonnée et la structure en ruine nous hantent parce qu'elles nous ramènent à notre propre fin. La figure de la ville fantôme, à travers ces trois axes, a donc une portée qui dépasse le lieu : la ville abandonnée, lorsqu'elle est mise en récit, parle autant d'elle-même que des sociétés qui l'ont bâtie, désertée et laissée à l'abandon.

Les représentations de villes fantômes ont ouvert des constellations d'images et de significations qui permettront de mieux comprendre cette figure et sa portée lorsqu'elle intervient dans le discours, notamment fictionnel. Le texte de *Villes mortes*, que nous analyserons dans les deux prochains chapitres, s'abreuve largement à cet imaginaire en établissant des relations entre quatre lieux différemment désertés. Pompéi la catastrophée, tuée dans son sommeil, ancre l'œuvre à même la ville fantôme mythique, sinon originelle. C'est avec Pompéi que la ville abandonnée hante, pour la première fois, toute une génération : oubliée pendant des siècles, ses ruines exhumées bouleversent, car « il ne s'agit pas seulement de vestiges isolés, mais d'une véritable civilisation qu'on exhume²³³ ». L'ensemble des ruines de Pompéi induit une idée du passé qui entre en collision avec le présent de ceux qui tirent la ville de l'oubli. Cet écart, comme on l'a énoncé plus haut, provoque un effet, il fait de la ville abandonnée une ville fantôme, un lieu qui hante. Ce premier monologue est directement suivi d'un deuxième qui porte sur la ville de Gagnon. La fermeture forcée de la ville minière de la Côte-Nord et sa démolition ont fait la manchette en 1984 et 1985 et ont marqué l'imaginaire. Ancienne ville minière, Gagnon, avec Schefferville et Fermont, a participé de la ruée vers le fer qui a entraîné le développement de la Côte-Nord.

²³³ Sophie Lacroix, *Ce que nous disent les ruines*, op. cit., p. 44.

L'appellation « ruée vers le fer », utilisée par de nombreux médias afin de décrire cette période d'effervescence de l'industrie minière, crée un parallèle direct entre le sort de Gagnon et celui des villes minières abandonnées de la première « ruée vers l'or » de l'Ouest américain. Nous avons montré en quoi Gagnon relève des villes sacrifiées, mais les discours l'ancrent aussi dans le sillon des villes détruites et des communautés de la frontière américaine : au lieu de marquer l'avancée de la population vers l'Ouest, Gagnon et les villes minières de la Côte-Nord marquent l'avancée de la civilisation québécoise vers le nord. En ce sens, Caroline Desbiens note la filiation établie entre l'Ouest américain et le Nord canadien :

L'équivalent canadien du concept de frontière de Frederick Jackson Turner peut se décrire comme une « géographie imaginaire du Nord », dans laquelle cette région est représentée comme une réserve de ressources disponibles autant pour la réalisation des individus que pour le développement de la communauté nationale²³⁴.

Comme c'est le cas des villes échouées, ce sont les rêves de grandeur qui sous-tendaient la fondation de Gagnon qui hantent lorsqu'ils sont mis en relation avec sa finalité, ce que met en évidence l'article du journaliste Bernard Gauthier au lendemain de l'annonce de la fermeture de la ville :

Il y a 25 ans, la Côte Nord était le symbole de la Terre promise pour les travailleurs en quête de faire fortune. C'était la ruée vers le fer. Les économistes d'alors prédisaient même que la ville de Sept-îles accueillerait jusqu'à cent mille habitants en 1990. En fait dans ses meilleures années, la capitale de la Côte-Nord a reçu tout au plus quarante mille de population. Voilà qu'aujourd'hui, après la décision de l'ex-président de l'Iron Ore, Brian Mulroney, de fermer Schefferville en 1983, c'est maintenant à Gagnon de vivre le même sort²³⁵.

De la même façon, l'idée du passé idéalisé de Gagnon entre en collision avec son passé réel et sa destruction, faisant ainsi ressortir le caractère fantôme du lieu détruit. La relation entre la ville fantôme et Kandahar, le lieu sur lequel porte le troisième monologue, peut sembler plus difficile à établir. Nous montrerons clairement, au troisième chapitre, comment la représentation de Berthiaume met en évidence le côté fantôme du lieu, mais nous pouvons

²³⁴ Caroline Desbiens, « “Une richesse qui nous appartient.” Ressources, territoire et imaginaire du Nord à la baie James », dans Daniel Chartier (dir.), *Le(s) Nord(s) imaginaire(s)*, Montréal, Imaginaire/Nord, coll. « Droit au pôle », 2008, p.75-76.

²³⁵ Bernard Gauthier, *op. cit.*, p. 983.

déjà l'ancrer dans la foulée des villes trouées par la guerre. Occupée militairement depuis plus d'une décennie, la ville afghane est dans un perpétuel déséquilibre entre la destruction et la (re)construction²³⁶. Finalement, le Quartier DIX30, qui complète les villes mortes de Berthiaume, se positionne dans le discours comme un « milieu de vie » dont, pourtant, on remarque surtout l'inhabitation, le fait que le lieu n'est qu'une machination commerciale²³⁷. L'avenir physique du lieu, dont les matériaux en « faux finis » annoncent déjà sa courte durée de vie, tend aussi à relier le lieu à la ville fantôme. Ces imitations de matériaux nobles ont été relevées par Luc Ferrandez, maire de l'arrondissement Plateau-Mont-Royal, à Montréal, lors de sa première visite au DIX30 :

Dans ce tout-compris de la Rive-Sud, tout est faux luxe, calme plat et carton-pâte. Il cogne sur une colonne en « briques ». Du toc. Il gratte une enseigne argentée en faux inox : du papier alu collé sur du métal. Il va même jusqu'à inspecter le centre d'une fontaine : du faux cuivre. « Rien de tout ça ne vieillira. Il n'y a pas d'ancrage, pas de pérennité. »²³⁸

Ce type de discours anticipe implicitement la ruine du DIX30 en déplorant le fait que le « quartier » a été bâti pour ne pas durer, pour devenir obsolète. Cette image de la ruine future ainsi que le vide ressenti à même ce lieu publicisé en « milieu de vie », arriment le DIX30 à la figure de la ville fantôme. Avec ces quatre « villes mortes », Berthiaume construit son texte à partir de lieux dont les représentations discursives sont déjà reliées à l'imaginaire de la ville fantôme. La succession des monologues, regroupés sous le titre *Villes mortes*, met aussi en évidence cette relation sémantique entre les lieux décrits et les villes fantômes. Les représentations que fait Berthiaume de ces lieux s'appuient sur cette préconception et multiplient les amarres entre ces quatre villes et la figure de la ville fantôme que nous avons ici étayée.

²³⁶ Notons que, depuis août 2005, le Canada fait partie de l'équipe provinciale de reconstruction de la province de Kandahar, ce qui montre bien ce perpétuel état d'incomplétude de la ville : il faut que la ville ait été détruite pour qu'on la reconstruise mais, cette construction n'étant jamais achevée, la ville reste dans l'entre-deux entre construction et destruction.

²³⁷ Dans son article « La banlieue nord-américaine entre grandeur et décadence. Le Quartier DIX30 », Marie Parent offre une analyse discursive des représentations du Quartier DIX30 qui met en évidence la dualité entre le discours des promoteurs d'un Quartier DIX30 « où il fait bon vivre » et la finalité commerciale du *lifestyle center*. Marie Parent, *op. cit.*

²³⁸ Josée Blanchette, « Jouer dans le trafic. Ferrandez au DIX30 », *Le Devoir*, 3 mai 2013, en ligne : <<http://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/377220/jouer-dans-le-traffic>>, consulté le 4 mai 2014.

Dans le prochain chapitre, nous verrons ce que cette figure induit dans les œuvres de fiction en repérant certaines corrélations thématiques et formelles entre *Villes mortes* et d'autres œuvres représentant des villes fantômes. Ce corpus secondaire permettra d'inscrire *Villes mortes* dans un ensemble de représentations fictionnelles de villes abandonnées et permettra d'isoler certains éléments, notamment au niveau du traitement du temps et de l'espace, propres à ces types de lieux écrits.

CHAPITRE 2

LA VILLE FANTÔME DANS LES ŒUVRES DE FICTION

Dans le chapitre précédent, nous avons exploré les structures et composantes de la figure de la ville fantôme. Cet assemblage imaginaire entraîne et se nourrit de certaines formes dans les œuvres de fiction représentant ces lieux. Comme nous l'avons évoqué précédemment, l'imaginaire est social et il est le matériau de base des représentations contemporaines, ce qui explique qu'une certaine parenté soit notable entre diverses œuvres traitant de villes abandonnées. Nous démontrerons, dans le présent chapitre, que les lieux représentés dans ces œuvres, qu'ils aient un référent empirique ou qu'ils soient inventés de toutes pièces, véhiculent une certaine insaisissabilité qui dévoile une ligne de tension entre mémoire et oubli.

Ce caractère insaisissable se déploie en un éventail de formes d'*imprésence*. Ce néologisme de Jacques Derrida évoque l'être sans présence, la cendre qui rappelle ce qu'elle n'est pas ou n'est plus : « Si un lieu même s'encercle de feu (tombe en cendre finalement, tombe en tant que nom), il n'est plus. Reste la cendre. [...] Elle reste de ce qui n'est pas, pour ne rappeler au fond friable d'elle que non-être ou imprésence²³⁹. » La ville fantôme, comme nous l'avons déjà mentionné, se conçoit à travers un va-et-vient entre ce qu'elle a été et ce qu'elle est aujourd'hui; sa présence vide (ou le vide laissé par sa disparition) rappelle ce qu'elle a été, mais n'est plus. En ce sens, la ville fantôme se fait donc parfois cendre, imprésence. Les œuvres de fiction traduisent cette mise en présence de l'absence à travers des procédés (ambiguïisation, constantes mutations, etc.) rendant insaisissables le temps et l'espace entourant le lieu, autant pour les personnages que pour les lecteurs. Avec cette étude comparative, nous montrerons que *Villes mortes* de Sarah Berthiaume traite le temps et l'espace de façons similaires à d'autres récits représentant des villes fantômes, qui contribuent toutes à véhiculer l'imprésence du lieu. Cette imprésence sera ensuite mise en

²³⁹ Jacques Derrida, *Feu la cendre*, Paris, Édition des Femmes, 1999, p. 23.

relation avec la notion de mémoire collective afin de montrer comment elle symbolise une ambivalence entre ce dont on se rappelle et ce qui est oublié.

2.1 Élaboration d'un corpus secondaire

Puisqu'il nous est impossible de comparer ici toutes les œuvres de fiction évoquant une ville abandonnée, nous avons formé un corpus secondaire adapté à notre étude de *Villes mortes*. Il recoupe des œuvres contribuant de façon significative à la figure de la ville fantôme et/ou s'abreuvant à un imaginaire semblable, c'est-à-dire influencé par un cadre social similaire à celui de Berthiaume. Cet ensemble d'œuvres sera nommé « récits de villes fantômes²⁴⁰ ». Il comprend plusieurs œuvres représentant des villes fantômes québécoises puisqu'elles ont, de ce chef, une parenté avec la ville de Gagnon, qui a inspiré *Villes mortes*, ainsi que des œuvres pouvant éclairer elles aussi le traitement des lieux abandonnés dans le texte de Berthiaume.

Le recueil de poésie *Une tonne d'air*²⁴¹, de Maude Smith-Gagnon, s'inspire, comme *Villes mortes*, de la ville de Gagnon. Smith-Gagnon enchaîne dans cette œuvre les courts poèmes en prose décrivant les déambulations solitaires d'un homme à travers les vestiges de l'ancienne ville minière, où le silence et la nature nordiques occupent une place de premier plan et entrent en conflit avec les souvenirs que l'homme a de Gagnon.

Le film *Les smattes*²⁴², de Jean-Claude Labrecque, présente des discours nostalgiques similaires à ceux de *Villes mortes*, ce qui s'explique peut-être par l'importance que leurs créateurs ont accordée aux témoignages d'anciens habitants de villes devenues fantômes²⁴³.

²⁴⁰ Nous avons choisi cette appellation même si un ouvrage de ce corpus est un recueil de poésie, genre qui est difficilement associable au concept de récit. Puisque nous considérons le recueil *Une tonne d'air* en son ensemble pour analyser sa représentation de la ville de Gagnon, nous interprétons en ce sens chaque fragment comme une portion isolée d'un récit raconté par le recueil en entier. Nous considérons ainsi que traiter *Une tonne d'air* comme un récit, au même titre que les autres œuvres de notre corpus secondaire, ne dénature pas le sens de l'œuvre.

²⁴¹ Maude Smith-Gagnon, *Une tonne d'air*, Montréal, Triptyque, 2006, 51 p.

²⁴² Jean-Claude Labrecque, *Les smattes*, Québec, 1972, 86 min.

²⁴³ Alors que « Gagnonville », le premier monologue de *Villes mortes* à avoir vu le jour, a été écrit à la suite d'une discussion avec une femme née à Gagnon, le scénario du film *Les smattes* a été abondamment modifié après l'arrivée de son équipe de tournage à Saint-Paulin Dalibaire, qui était en

Le film de Jean-Claude Labrecque met en scène la tentative de deux jeunes natifs de Saint-Paulain Dalibaire de rester dans leur village malgré l'avis d'éviction donné par le gouvernement. Le sermon du curé du village, que nous analyserons ici, consigne une peur de la disparition et de l'effacement alimentée par les témoignages des anciens habitants.

*La nuit des Perséides*²⁴⁴, de Jean-Alain Tremblay, est un roman historique dont l'action se déroule, en deux temps, à l'Anse Saint-Étienne, un ancien village de compagnie²⁴⁵ sur la rive nord de la rivière Saguenay. Plusieurs villes et villages de compagnies sont devenus fantômes au Québec, comme ce fut le cas de Gagnon, Val-Jalbert, Schefferville, l'Anse Saint-Étienne et Bay Mill. Dans *La nuit des Perséides*, Tremblay représente deux réalités de ces villes et villages : le lieu habité par les employés et leur famille ainsi que le lieu laissé à l'abandon depuis plusieurs décennies.

Certains auteurs représentent des lieux abandonnés fictifs sur le territoire du Québec, ce qui met en évidence certains traits de la figure de la ville fantôme que nous avons observés précédemment. Sans devoir respecter des données historiques précises, leurs œuvres mettent plus explicitement en valeur certains aspects de l'idée de la ville fantôme et de ses représentations. Par exemple, *L'angélus du soir*²⁴⁶, de Bernard Clavel, véhicule à travers le sort du village abitibien fictif de Val Cadieu une panoplie de discours sur la colonisation, l'agriculture et le progrès de l'industrialisation dans les régions éloignées du Québec.

train d'être évacuée. En discutant avec les citoyens de ce village, Jean-Claude Labrecque et les acteurs du film ont décidé de s'éloigner des dialogues écrits par Clément Perron et Lise Noisieux pour rendre avec plus de justesse les préoccupations des habitants évincés. Pour en savoir plus sur les conditions de tournage et la réception du film, voir Robert Blondin, *Si smattes que ça ?*, Québec, 1972, 59 min.

²⁴⁴ Jean-Alain Tremblay, *La nuit des Perséides*, Montréal, Les quinze, 1989, 263 p.

²⁴⁵ Un village de compagnie est une communauté où les principales infrastructures, y compris les habitations des employés, ont été construites par une seule entreprise qui en assure la gestion. La plupart de ces villages sont apparus entre 1830 et 1930, au début de l'ère industrielle. Au Québec, depuis 1939, une loi sur les villages miniers prévoit la constitution d'une « corporation municipale de village, par lettres patentes » pour encadrer le développement des villages de compagnies minières. Pour une étude étoffée de ce phénomène urbain à travers le monde, voir John S. Garner, *The Company Town : Architecture and Society in the Early Industrial Age*, New York, Oxford University Press, 1992, 245 p.

²⁴⁶ Bernard Clavel, *L'angélus du soir*, Paris, Albin Michel, 1988, 266 p.

Dans *Les héritiers de la mine*²⁴⁷, Jocelyne Soucier s'inspire des récits stéréotypés de l'abandon d'une ville minière, qui contribuent grandement à la figure de la ville fantôme. Comme ce fut le cas pour de nombreuses villes minières du Québec, l'exploitation de la mine de zinc de la ville fictive de Norco s'arrête, dans le récit de Soucier, lorsque la valeur du minerai chute sur les marchés mondiaux. Mais contrairement à de nombreux récits où les anciens habitants entretiennent une nostalgie envers la période d'effervescence de la ville, la famille Cardinal se réjouit de voir ses voisins quitter Norco. Les enfants Cardinal considèrent la ville abandonnée comme un royaume qui leur est rendu.

Le premier roman de la trilogie *Les villages assoupis*²⁴⁸ d'Ariane Gélinas, intitulé *Tanstaïga*, présente plusieurs villes abandonnées du Québec, comme Joutel ou Saint-Jean-Vianney, en plus de la ville fantôme fictive de Combourg. La désertion de villes abandonnées empiriques, qui est racontée comme un partage de savoirs privilégiés par les personnages principaux, permet d'anticiper l'image de la ville fictive abandonnée de Combourg, qui devient porteuse de l'histoire de toutes ces villes fantômes québécoises. Dans ce récit, c'est le cumul des villes fantômes qui amène à une idée de Combourg, qui s'avérera très éloignée de la réalité.

À ce corpus québécois s'ajoutent quelques oeuvres qui nous semblent pertinentes à l'illustration des manifestations de la figure de la ville fantôme dans les récits de fiction. En ce sens, le roman *Ville fantôme*²⁴⁹, de Robert Coover, complémente notre étude puisqu'à lui seul, il synthétise plusieurs stéréotypes des villes fantômes de l'Ouest américain. Coover, dans cette parodie des codes de l'imaginaire western, grossit les traits de la ville fantôme de façon à ce que les éléments que nous retrouvons dans d'autres œuvres figurent ici de façon explicite et grotesque.

²⁴⁷ Jocelyne Soucier, *Les héritiers de la mine*, Montréal, XYZ, 2000, 197 p.

²⁴⁸ Ariane Gélinas, *Tanstaïga. Les villages assoupis Tome 1*, Montréal, Marchand de feuilles, 2012, 152 p.

²⁴⁹ Robert Coover, *Ville fantôme*, trad. de l'anglais par Bernard Hoepffner, Paris, Seuil, 2010 [1998], 221 p.

*Le rivage des Syrtes*²⁵⁰, de Julien Gracq, est une des représentations les plus reconnues d'une ville fantôme dans la littérature française. Dans ce roman, publié en 1951 et réédité aux Éditions de la Pléiade, Gracq présente, en six pages²⁵¹, la ville fictive de Sagra, dont les ruines produisent un effet important sur le narrateur. Le roman de Gracq lui-même est reconnu pour sa représentation des lieux glauques et morts, et la ville de Sagra, bien qu'elle n'occupe qu'une place restreinte dans le récit, a été évoquée par plusieurs critiques²⁵², ce qui constitue la plus importante masse de réflexions littéraires sur une ville fantôme de la littérature de langue française.

Finalement, *La Gradiva*²⁵³, de Thomas Jensen, constitue lui aussi un récit très étudié, notamment par Freud qui l'a réédité pour ensuite l'analyser dans *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*. Dans sa nouvelle, Jensen raconte les périples d'un archéologue obsédé par une femme représentée dans une gravure originale de Pompéi dont il s'est procuré une réplique.

En mettant en lumière les similitudes et les nuances entourant ces œuvres, nous parviendrons à inscrire certains procédés narratifs de *Villes mortes* dans un réseau de représentations signifiant, et produisant certains effets précis. Nous verrons que ces procédés contribuent tous, d'une façon ou d'une autre, à représenter des lieux basculant entre la mémoire et l'oubli.

2.2 Définition et indéfinition spatiale de la ville fantôme

Dans son article « Ville *in absentia* », Robert Dion affirme que l'imaginaire de la ville détruite passe autant par la figuration de ses ruines que par les espaces vacants que celles-ci laissent percevoir. Dion écrit que ce vide, « c'est le manque, la plaie, la béance, l'indicible,

²⁵⁰ Julien Gracq, *Le rivage des Syrtes*, Paris, José Corti, 1963 [1951], 322 p.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 68-74.

²⁵² Voir entre autres Michel Guiomar, *Trois paysages du Rivage des Syrtes*, Paris, José Corti, 1982, 141 p. et Ruth Amosy, *Parcours symbolique chez Julien Gracq. Le rivage des Syrtes*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1982, 310 p.

²⁵³ Wilhelm Jensen, « Gradiva, fantaisie pompéienne », dans Sigmund Freud, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, Paris, Gallimard, coll. « folio/essais », 1986 [1983], 271 p.

l'absence qui parle; c'est une chicane ménagée dans l'espace et dans le temps, un creux qui fait saillie; c'est aussi, et paradoxalement, un lieu de mémoire²⁵⁴ ». À travers les récits de fiction étudiés, nous avons pu remarquer que les représentations de villes fantômes produisent ce même effet de zigzag entre les temps et les espaces, entre la mémoire et l'oubli, entre l'absence et la présence. Dans les récits de fiction, la ville fantôme survient ainsi de façon inopinée, sans trop qu'on puisse retracer le chemin parcouru pour y arriver. Îlot de civilisation au sein d'une nature sauvage offrant peu de repères, elle donne l'impression qu'un combat entre la nature et la culture se joue en elle.

2.2.1 Ici-nulle part

La réalité géographique de la ville fantôme est souvent indéfinie et indéfinissable dans les récits de notre corpus parce que cette dernière est entourée d'espaces où la prise de repères est difficile, comme la forêt ou le désert. L'individu, dans le désert, est en mal d'ancrage, de repères, si bien que l'espace peut lui sembler uniforme et sans traits distinctifs. C'est ce que met en évidence Rachel Bouvet dans *Pages de sable*, un essai sur l'imaginaire du désert : « Alors quand je pense au Désert, c'est à l'absence de signes que je rêve : un espace non colonisé, non saturé de signes, exactement l'inverse de l'espace habité, civilisé, modelé par l'être humain, qui semble s'être de tout temps ingénié à élaborer de multiples systèmes sémiotiques²⁵⁵. » Lorsqu'elle est dissimulée au cœur d'un territoire sauvage, la ville fantôme paraît sortir de nulle part, comme une île au milieu de l'océan ou une oasis en plein désert qu'on ne saurait situer avec exactitude. Le roman *Ville fantôme*, de Robert Coover, est exemplaire dans sa façon de produire cet effet. Coover fait évoluer son protagoniste dans un désert où une ville désertée apparaît, disparaît et se déplace, de sorte que ses coordonnées géographiques sont insaisissables. Comme s'il s'agissait d'une île flottant sur le territoire, la ville poursuit le cowboy dans le désert : « [...] la ville derrière lui se rapproche de lui en même temps que celle qui est devant s'éloigne, jusqu'à ce qu'elle finisse par se glisser par-dessous les sabots de son cheval et entreprenne de le dépasser alors même qu'il avance

²⁵⁴ Robert Dion, *op. cit.*, p. 330.

²⁵⁵ Rachel Bouvet, *Pages de sable*, Montréal, XYZ, 2009 [2006], p. 12.

lentement²⁵⁶. » De plus, dès que le protagoniste sort de la ville, il n'arrive plus à la retrouver. C'est, semble-t-il, la ville elle-même qui vient à lui, ce que les habitants²⁵⁷ du lieu ont fini par accepter comme un fait : « C'est différent ici, c'est pas comme d'autres endroits – en fait c'est pas du tout un endroit, plutôt comme pas d'endroit. Tu crois qu't'y vas, mais ça vient à toi et, grand comme c'est, ça te rentre dedans et toi, à l'intérieur, jusqu'à ce que toi et l'endroit, ça soit plus ou moins la même chose²⁵⁸. » Bien que les personnages du récit se trouvent dans la ville et l'appellent « ici », ils reconnaissent paradoxalement que le lieu n'en est pas un, qu'il s'agit d'un « pas d'endroit ». La présence de la ville est de ce fait rendue équivoque : elle existe, mais on ne sait où, c'est un « ici » qui n'est pas un « endroit ».

Toutes les villes fantômes des récits de notre corpus secondaire ne se déplacent pas comme celle de Coover, mais leur localisation demeure ambiguë, créant également l'impression de lieux sans ancrage géographique, qui sont là et nulle part à la fois. La ville fantôme fictive de Sagra, dans *Le rivage des Syrtes*, se trouve ainsi en pleine forêt, à plusieurs heures de marche de l'amirauté où réside le personnage principal, dans un endroit décrit comme « une espèce de sous-bois pétrifié d'isolement sauvage » et un « bois perdu²⁵⁹ ». Par ces descriptions du lieu, Gracq souligne la perte de repères de son protagoniste et inscrit la ville fantôme dans un environnement isolé et perdu, qu'on ne saurait localiser. Cet effet est amplifié par l'impression, comme dans le roman de Coover, que c'est le lieu qui attire le personnage, qui le laisse l'atteindre. Sans connaître le chemin menant « aux ruines éloignées de Sagra²⁶⁰ », le personnage d'Aldo traverse des territoires déserts et trouve instinctivement la ville désertée : « [...] un magnétisme secret m'orientait par rapport à la *bonne direction*²⁶¹. » Sans carte ni indication précise pour arriver à ce lieu retiré, le personnage se dirige inexplicablement vers la ville fantôme. L'inverse se produit dans *Transtaiğa* d'Ariane Gélinas, où le personnage principal a en sa possession une série d'indications menant à

²⁵⁶ Robert Coover, *op. cit.*, p. 13.

²⁵⁷ Dans le roman, la ville est désertée et habitée à la fois, ces deux états contradictoires du lieu changeant sans explication. Nous y reviendrons.

²⁵⁸ Robert Coover, *op. cit.*, p. 85.

²⁵⁹ Julien Gracq, *op. cit.*, p. 68-69.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 68. L'auteur souligne.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 69.

Combours, ce qui maintient néanmoins le village fictif dans une semblable indéfinition topographique. Anissa a appris le chemin menant à Combours, mais chacune des étapes du parcours est empreinte d'indéfinition : « Je devrai ensuite tourner à droite et maintenir cette direction pendant *environ* un kilomètre. Après, *une* embarcation me permettra de franchir la rivière Laforge *en direction est*, pour finalement rejoindre l'autre rive. Le reste du trajet se poursuivra à pied, *vers le nord-est*²⁶². » Ce parcours, longeant « un lac dont personne ne connaît le nom²⁶³ », ne situe le village que grossièrement, par des indications imprécises et subjectives. En pleine forêt du Nord du Québec, ce dernier ne peut être découvert que si on connaît déjà son existence, si on est initié à ce territoire et si on a établi des repères personnalisés, un parcours précis, au cœur de cet environnement autrement désorientant. Même les textes les plus descriptifs de notre corpus préservent une imprécision entourant la localisation des villes fantômes. Par exemple, dans *Une tonne d'air*, Maude Smith Gagnon, qui accorde pourtant une grande importance aux descriptions des vestiges de Gagnon, ne situe l'ex-ville que très vaguement : « Trois cents kilomètres au nord de cette tige, une ville entière est ensevelie sous les décombres. La végétation de la taïga recouvre dans toute son étendue le sol granulaire où s'édifiaient autrefois des maisons, quelques bâtiments municipaux et un petit centre d'achats²⁶⁴. » L'auteure nous téléporte ainsi directement sur le lieu, sans nous faire part du trajet à parcourir pour y arriver et en oblitérant tout ce qui l'entoure ou le situe dans la taïga. Bref, que ce soit par des propriétés fantastiques ou simplement par les descriptions lacunaires que l'on en fait dans les œuvres de notre corpus secondaire, la localisation spatiale de la ville fantôme est maintenue équivoque, créant l'illusion que ces lieux se trouvent nulle part ou qu'ils pourraient n'être qu'imaginés.

Les occurrences de ce traitement de l'espace dans les récits de villes fantômes concernent souvent des lieux fictifs, sans contrepartie dans la société de référence²⁶⁵, mais

²⁶² Ariane Gélinas, *op. cit.*, p. 86-87. Nous soulignons.

²⁶³ *Ibid.*, p. 88

²⁶⁴ Maude Smith-Gagnon, *op. cit.*, p. 10.

²⁶⁵ Nous entendons ici la « société de référence » dans son opposition avec la « société du roman », telles que définies par la sociologie de la littérature. Nous voulons ainsi simplement signifier que les récits de Clavel et de Gélinas, par exemple, représentent un Québec « du roman » dans lequel se trouvent Val Cadieu ou Combours. Ce Québec « du roman » est donc de ce fait différent du Québec « de référence », du Québec réel, où ces lieux n'existent pas. Dans son élaboration de *Villes*

dans *Villes mortes*, comme nous l'avons aussi remarqué avec *Une tonne d'air*, Sarah Berthiaume entretient une ambiguïté spatiale autour des quatre villes fantômes représentées, qui ont pourtant des contreparties référentielles. Dans « Gagnonville », la réalité géographique de la ville de Gagnon est tout simplement occultée : « Je suis née à Gagnonville. C'est normal que ça vous dise rien. C'est plus sur aucune map nulle part. Ils ont tout rasé en 85 quand la mine a fermé. » (*VM*, 31) Comme si elle n'avait jamais eu de réalité tangible ou qu'il ne restait plus aucune trace de cette occupation urbaine sur le territoire, c'est l'absence de traces de la ville qui est mise de l'avant par l'auteure. De plus, le récit « Gagnonville » est le seul, dans *Villes mortes*, où les événements racontés ne se déroulent pas sur le lieu abandonné. L'ancienne ville minière est mise en récit, mais jamais explorée par la narratrice, comme si le lieu n'existait réellement plus. Le souper commémoratif de Gagnon prend place dans « une salle communautaire dans la région » (*VM*, 36), dont l'emplacement est lui aussi gardé sous silence. Sans ancrage géographique, la ville et sa représentation flottent, un peu comme celle du roman de Coover dans le désert.

Les trois autres récits composant *Villes mortes* présentent des protagonistes qui arpentent physiquement des lieux abandonnés, mais l'emplacement de ces derniers n'en est pas moins ambigu. Dans « Pompéi », la protagoniste sort du Best Western Hotel Plaza pour arpenter les rues de Naples lorsqu'elle aperçoit les ruines de Pompéi : « Tout d'un coup, je vois les grosses colonnes qui apparaissent au bout de la rue. Les ruines de Pompéi. J'entre sur le site. » (*VM*, 11) Au centre d'une ville inconnue, où elle n'a pas encore de repères, Pompéi – qui est située, en réalité, à 25 kilomètres de cet hôtel de Naples – apparaît à la protagoniste « tout à coup », comme si elle l'apercevait au milieu du désert. Cette promenade à Pompéi, qui s'avérera un rêve, est une nouvelle occurrence d'une ville abandonnée qui rejoint la protagoniste, plutôt que ce ne soit elle qui franchisse les 25 km pour se rendre sur les lieux. Par ces procédés, Berthiaume donne à Pompéi les attributs que Gracq et Gélinas ont donnés aux villes fantômes fictives de leur récit. Dans *Villes mortes*, comme dans les autres récits de notre corpus secondaire, la ville fantôme se présente donc sans que ses coordonnées spatiales ne soient définies ni référentielles.

mortes, Sarah Berthiaume, quant à elle, présente des lieux (Pompéi, Gagnon, Kandahar, le Quartier DIX30) qui ont une correspondance avec la « société de référence ».

La ville de Kandahar nous est présentée dans une semblable confusion qui rend le lieu presque irréel. Au lieu de situer la ville dans son contexte, Berthiaume met plutôt en évidence son altérité : « “Bienvenue à Kandahar, Majesté!” / S’il me l’avait pas dit, j’aurais pensé qu’on était sur la Lune. La Lune le jour des vidanges, mettons. » (*VM*, 67) Ce faisant, l’auteure s’éloigne des considérations spatiales et référentielles pour favoriser une ouverture à l’imaginaire, au surnaturel. En s’éloignant de la vraie Kandahar, le monde des possibles²⁶⁶ s’élargit : « Pis là, au milieu du beige, je vois... un château. Un château comme un gâteau de mariage. Rose, blanc, avec des étages, des roses en fer forgé, des froufrous, de la guimauve, des fenêtres en cœur. » (*VM*, 67) Kandahar, au milieu de nulle part, a l’air de sortir tout droit d’un conte de fées, c’est-à-dire d’un récit où les lieux sont spatialement et temporellement indéfinis.

La topographie du dernier lieu présenté par Berthiaume est elle aussi nébuleuse. Le Quartier DIX30, un lieu référentiel, est présenté à travers le spectre d’une histoire de zombies qui préfigure le sort de la protagoniste et qui associe ce lieu, dont le nom indique sa localisation, à un petit village perdu et isolé. Cette histoire est établie dès le début du monologue : « Un jeune couple qui tombe en panne, la nuit, dans un village qui a l’air désert, mais qui, en fait, est infesté par des zombies. » (*VM*, 80) Le *Lifestyle Center* Quartier DIX30 remplace rapidement ce village apparemment déserté dans le récit lorsque la protagoniste et l’homme qui l’accompagne risquent la panne d’essence sur la route menant à Granby. Encore ici, le lieu nous est présenté comme sorti de nulle part : « J’ai vraiment pas le goût de passer la nuit stallée sur la 10 à jaser de zombies. Je commence à considérer l’option de me pitcher en bas du char en marche quand je vois se profiler une grande tour multicolore sur le noir du ciel. » (*VM*, 85) Le noir du ciel, dans le Brossard référentiel, aurait plutôt été masqué par les lampadaires, et c’est donc à l’imaginaire du petit village isolé, un lieu sans géographie définie, que le DIX30 est associé par Berthiaume. Ces différentes façons d’introduire et de décrire les « villes mortes » de ses récits démontrent un souci, chez l’auteure, d’ouvrir le lieu

²⁶⁶ En définissant les structures de coopération (auteur-lecteur) à l’œuvre lors de la lecture du texte, Umberto Eco convoque les « mondes possibles » pour expliquer les modes d’anticipation du lecteur. Ainsi, tout texte, selon Eco, délimite implicitement ses propres possibilités par rapport au monde « réel ». Si le monde créé par le texte s’éloigne en certains points du monde réel, les possibilités de la Fabula se multiplient, puisqu’elles ne doivent plus être vraisemblables dans le monde « réel ». Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1985, p. 157-158.

à l'imaginaire et de le libérer de ses contraintes physiques, de sorte qu'il tende vers une existence purement textuelle. Pourtant, elle insiste aussi, paradoxalement, sur certains éléments qui ramènent les lieux à leur existence référentielle : les châteaux de Kandahar sont des investissements immobiliers pour les anciens seigneurs de guerre (*VM*, 67); le bar du Quartier DIX30 où se réfugie la protagoniste se nomme le Radio Lounge (*VM*, 86), comme un bar ayant réellement existé à cet endroit; le Best Western Hotel Plaza existe bel et bien à Naples, etc. Ce va-et-vient entre le référentiel et l'imaginé entretient l'ambiguïté fondamentale des villes fantômes de l'œuvre et rejoint les autres textes de notre corpus dans leurs tentatives d'illustrer l'imprésence de ce type de lieux en entourant leur existence spatiale de mystère et d'indéfinition.

2.2.2 Non-lieu sauvage, non-lieu urbain

Dans les représentations fictionnelles de notre corpus, la ville fantôme se fait aussi l'arène d'un affrontement entre les bâtiments et la végétation, une lutte qui entretient une ambivalence quant à la nature du lieu, qui participe soit de la nature sauvage ou d'un territoire domestiqué. Nous avons vu précédemment que l'imaginaire des ruines, notamment dans les jardins anglais ou les tableaux de peintres comme Hubert Robert, unifiait le travail de l'humain et celui de la nature. Alors que Georg Simmel affirmait que « c'[était] tout l'attrait des ruines de permettre qu'une œuvre humaine soit presque perçue comme un produit de la nature²⁶⁷ », les récits de villes fantômes mettent plutôt ces éléments en opposition, l'un ne pouvant survivre que par l'extinction de l'autre.

Même lorsqu'elle est désertée, la ville représente une organisation urbaine, et donc humaine, qui laisse supposer certaines actions d'éventuels habitants (passés ou futurs), si bien que son envahissement par la végétation est facilement interprété, dans les récits de notre corpus, comme un duel entre une civilisation agonisante et une nature conquérante. En ce

²⁶⁷ Georg Simmel, « Les ruines. Un essai d'esthétique », *La parure et autres essais*, Paris, Maison des sciences de l'Homme, 1998, p. 113.

sens, la coprésence d'une nature « sauvage²⁶⁸ » et de traces de civilisation au sein de la ville fantôme est présentée comme une confrontation entre deux forces opposées. Julien Gracq écrit de la ville de Sagra que « lentement, avec les siècles, la ville morte était devenue une jungle pavée, un jardin suspendu de troncs sauvages, une gigantomachie déchaînée de l'arbre et de la pierre²⁶⁹ ». Lieu d'un combat de géants contre des dieux, cette description de Sagra n'entretient pas, comme l'aurait peut-être souhaité Simmel, l'idée d'une union entre nature et culture. Michel Guiomar, dans *Trois paysages du Rivage des Syrtes*, analyse cette description de Sagra en soulignant la « progression macabre de la végétation sur la ville morte²⁷⁰ ». Dans le cas de Sagra et des villes fantômes de notre corpus, il n'est donc pas d'harmonie possible entre la nature et les structures de la ville abandonnée. En ce sens, le village de l'Anse-Saint-Étienne, dans *La nuit des Perséides*, est également en opposition directe à la végétation. Chacun des vestiges du village semble s'arracher à la nature pour continuer d'exister : « À l'ouest, si on regarde bien, on peut apercevoir un vieux clocher d'église aux couleurs délavées dépassant à peine les trembles et les épinettes qui l'entourent²⁷¹. » Présentés à travers le regard des deux enfants du personnage principal, les restes du village sont toujours en opposition avec la nature, le « rien » : « Mais il n'y a rien! Rien que des arbres et des rochers, comme dans toutes les autres baies que nous avons vues depuis ce matin!²⁷² » Ce « rien », que représente la végétation, paraît uniforme aux enfants, alors que les vestiges du village représentent « quelque chose ». Cette analogie entre la forêt et le « rien » trouve écho dans le récit « Kandahar », dans *Villes mortes*, qui affirme que l'environnement de la ville, le désert, semble vouloir effacer Kandahar : « Pis du sable. Partout. Du sable tellement fin qu'on dirait de la farine [...] Du sable qui donne l'impression que tout est en train de

²⁶⁸ Par « nature sauvage », nous entendons des paysages naturels immaculés, dépourvus de toute trace humaine, comme ceux qui ont donné naissance au mythe de *Wilderness* : « La puissance évocatrice du Wilderness réside dans la métaphore d'un univers de nature dépouillé et résistant : par attribution des qualités rédemptrices que l'homme lui prête, mais aussi dans le défi de l'épreuve que cette nature lui impose pour y accéder [...] En effet, dans l'échange métaphorique qui fonctionne entre cette nature non contrôlée et l'homme occidental, ces paysages sont le siège du danger et un miroir de l'immensité. » Peter Jacobs et Fabienne Jolet, « Le Wilderness, une manière de voir et d'être à la nature sauvage : le prisme paysager de Tremblant, Québec », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 53, no 148, 2009, p. 29-30.

²⁶⁹ Julien Gracq, *op. cit.*, p. 70.

²⁷⁰ Michel Guiomar, *Trois paysages du Rivage des Syrtes*, *op. cit.*, p. 43.

²⁷¹ Jean-Alain Tremblay, *op. cit.*, p. 22.

²⁷² *Ibid.*

s'effacer. » (*VM*, 64) Le sable du désert afghan gagnant du terrain sur Kandahar est assimilé à un effacement, comme si le désert n'était en fait « rien ». Dans les œuvres de notre corpus, il n'est ainsi jamais question de coexistence entre les bâtiments ruinés de la ville fantôme et leur milieu. On y représente plutôt une série d'assauts portés à la ville par la nature qui l'environne, ce qui met en lumière la fragilité des constructions humaines²⁷³, contrairement aux ruines antiques qui pouvaient sembler intemporelles et indestructibles lorsqu'elles étaient recouvertes de végétation foisonnante. À travers cette menace d'effacement de la ville par la nature, c'est l'existence même du lieu qui est toujours remise en question, c'est son éventuelle disparition qui est rappelée.

Au-delà des bâtiments transformés en ruines par la nature, la ville fantôme est aussi consignée sur le territoire par les défunts qui y sont enterrés, qui eux aussi rappellent l'absence laissée par la désertion du lieu. Dans plusieurs des récits étudiés, le corps d'un ancien habitant, souvent une femme, est inhumé à même la ville peu avant sa désertion. Parmi nos récits de villes fantômes, *Les héritiers de la mine*, *La nuit des Perséides*, *Les smattes*, *L'angélus du soir* et *Villes mortes* racontent ou mettent en scène la mort de personnages dont la dépouille demeure dans la ville après son abandon. Jean-Claude Labrecque, dans *Les smattes*, évoque la relation entre ce rite funéraire et la lutte du lieu contre la végétation dans le dernier sermon du prêtre de Saint-Paulin Dalibaire, qui est aussi la cérémonie funéraire de la jeune Ginette :

Ginette, on va t'enterrer dans une terre où on n'a jamais rien pu faire pousser. Pour la première fois, on n'aura pas semé en vain. Les arbres qui envahissent les terres que nous avons défrichées, les ours et les chevreuils qui viennent se remonter la tête dans notre village : que dans la sauvagerie qui reprendra sur les cendres des maisons brûlées, tu seras un signe qu'il y a déjà eu du monde ici²⁷⁴.

²⁷³ La représentation la plus éloquente de ces attaques de la nature sur les organisations urbaines a probablement été produite par la série *Life After People* de David de Vries, diffusée entre 2008 et 2010, dans laquelle on illustre la vie sur la planète, y compris dans les plus grandes villes du monde, après l'extinction de l'humanité. On y voit la destruction graduelle, par la nature « sauvage », de toutes les constructions humaines.

²⁷⁴ Jean-Claude Labrecque, *op. cit.*

Marque permanente de l'habitation passée du lieu, ce corps enseveli est la cendre de la civilisation en ce lieu. Même lorsque les bâtiments auront disparu, ces dépouilles, à même le lieu, rappelleront ce qu'il a été, c'est-à-dire ce qu'il n'est plus.

Si l'idée du lieu est constituée des discours qui portent sur lui, une partie de ces discours visent à l'ancrer spatialement. Le lieu occupe ainsi un endroit. Même dans les récits se déroulant hors de notre monde, appartenant à la science-fiction ou à la mythologie par exemple, on tente de définir cet endroit, de le localiser le plus précisément possible²⁷⁵. Dans le cas des récits de villes fantômes, nous avons vu que cette localisation est plutôt rendue équivoque par le texte, créant ainsi un *ailleurs* là où il ne devrait y avoir qu'un *là-bas*. Cette façon d'accentuer l'altérité de la ville fantôme la fait tendre vers l'idée d'un espace mythique, présent dans un autre registre d'existence. Dans les récits de villes fantômes étudiés, l'ambiguïté relative à la spatialité des villes abandonnées pousse à se demander si le lieu représenté existe matériellement pour les protagonistes ou s'il n'a qu'une existence imaginaire, discursive. De plus, en mettant en évidence le travail d'anéantissement de la ville effectué par la nature, les récits préfigurent la disparition matérielle du lieu. Il s'agit encore ici d'attribuer au lieu une existence qui serait, éventuellement, essentiellement discursive. Pour Derrida, la représentation est cendre puisqu'elle évoque l'objet qu'elle n'est pas et ne sera jamais²⁷⁶. En ce sens, en faisant miroiter une existence essentiellement discursive pour les villes fantômes, les récits étudiés présentent leur devenir représentations, et s'érigent en catalyseurs de l'imprésence de ces lieux.

2.3 Croisements et variations temporels des récits de villes fantômes

L'imprésence attribuée aux villes fantômes par leur ambiguïté spatiale dans les œuvres de fiction est également alimentée par la représentation du temps dans celles-ci. Comme c'est le cas des ruines, dont nous avons parlé au premier chapitre, la multiplication des temporalités

²⁷⁵ Nous n'avons qu'à penser à Atlantide, au Styx ou à l'Ultima Thulé pour réaliser toute l'importance accordée à la localisation des lieux mythologiques.

²⁷⁶ À ce sujet, voir Joana Masó, « Cendre et dessin : la représentation en ruine chez Derrida », *Protée*, vol. 35, no 2, 2007, p. 89-92.

au sein de la ville fantôme provoque une réflexion sur le temps et son passage. Les œuvres littéraires de notre corpus introduisent cette réflexion en brisant les temporalités des récits, ou en se jouant d'elles, de façon à ce que le temps devienne aussi imprécis et insaisissable que la situation matérielle de la ville. Si l'existence de la ville est remise en question par le flou entourant sa situation géographique, elle l'est aussi par les mouvements temporels, qui éloignent le lieu d'un temps historique (basé sur une représentation iconique, linéaire et chronologique, du passé²⁷⁷) pour l'inscrire dans une temporalité subjective où sa représentation est moins contrainte. Nous verrons que cet effet est produit à partir de deux stratégies narratives : la superposition des temps et les répétitions cycliques.

2.3.1 La (con)fusion des temporalités

Dans tous les récits de villes fantômes étudiés, au moins deux temporalités cohabitent : le moment où le lieu était habité et un présent où il est déserté. La *Gradiva*, de Wilhelm Jensen, met bien en scène l'entremêlement du passé et du présent qui est caractéristique des représentations fictionnelles de ce type de lieu. À la Pompéi ruinée qu'il a visitée, le protagoniste de Jensen combine une idée de la Pompéi arpentée par la Gradiva – une femme représentée sur une gravure qu'il a achetée – peu de temps avant l'irruption de l'an 79 :

C'est ainsi qu'il la voyait, alors qu'un de ses pieds avait franchi le creux entre deux pierres et que l'autre se proposait de le suivre ; et pendant qu'il l'observait en train de marcher, tout ce qui l'avait entourée de près ou de loin se

²⁷⁷ Plusieurs auteurs opposent une temporalité historiographique à une autre plus libre ou « fictive ». Nous retenons ici deux de ces théoriciens. Paul Ricoeur, dans *Temps et récit*, affirme que l'historien tente de rendre le passé de la façon la plus juste possible à ses lecteurs en se le figurant à partir de ses traces. Même si son travail demeure représentation, il est fondé sur « *le temps de la trace* [qui] [...] *est homogène au temps calendaire*. » (Paul Ricoeur, *Le temps raconté. Temps et récit III*, Paris, Seuil, 1985, p. 179. L'auteur souligne.) Ricoeur, en se basant sur les travaux des théoriciens de la lecture, rappelle que le romancier n'est pas nécessairement soumis à ces contraintes. (*Ibid.*, 228-263.) De son côté, Maurice Halbwachs parle plutôt d'opposition entre un temps historique et un temps sociologique, le premier, étant le « temps inéluctable de la modernisation, des « Grands courants », le temps événementiel des accidents et des catastrophes » (Sylvie Mazella, « La ville-mémoire. Quelques usages de la mémoire collective de Maurice Halbwachs », *Enquête*, vol. 4, 1996, p. 182), et le deuxième, celui vécu, où la mémoire collective remanie le passé pour mieux fonder le présent. Dans ces deux conceptions, le temps historique est contraint, uniforme et prescriptif, une temporalité opposée à celle des œuvres étudiées qui correspondent davantage aux temps fictif et social de Ricoeur et Halbwachs.

reconstruisait comme matériellement devant son imagination. Celle-ci recréait en lui, aidée par la connaissance qu'il avait du monde antique, l'aspect de la rue s'allongeant à perte de vue, avec ses deux rangées de maisons entremêlées çà et là de maints temples et portiques²⁷⁸.

Dans cet extrait, la réalité du protagoniste et l'idée de Pompéi en ruine s'effacent peu à peu pour faire revivre le lieu à l'époque de la Gradiva. Cette ambiguïté temporelle est conservée dans le récit par l'apparition de la femme dans les ruines de Pompéi : « Il avait les yeux ouverts, fixés sur l'enfilade de la rue, mais ce fut comme si cela se passait dans un rêve : soudain, là-bas, [...] apparut sa Gradiva au pas alerte et léger²⁷⁹. » Le même type de porosité entre les époques est évoqué dans *Une tonne d'air* lorsqu'un homme, possiblement un ancien habitant de Gagnon, aperçoit un vieux poteau électrique sans fil et qu'« [i]l continue de le croire occupé²⁸⁰. » Dans ces exemples, deux temporalités, l'une correspondant à l'époque où la ville était habitée et l'autre coïncidant avec la ville laissée à l'abandon, se fondent l'une dans l'autre.

Sans qu'il soit expressément question de l'époque où la ville était habitée, une mobilité ou indéfinition du temps est également rendue explicite dans *Ville fantôme*, de Coover, lorsqu'un vieux mineur explique les particularités de la ville au protagoniste : « [...] on pourrait être hier ou demain ou les deux à la fois. T'sais ce que c'est ? Je vais te dire c'que c'est. C'est un putain d'mystère, voilà c'que c'est²⁸¹. » Sans le savoir, ce personnage exprime une caractéristique des villes fantômes représentées dans plusieurs œuvres de notre corpus, y compris dans *Villes mortes*. Une passerelle entre les époques clôt effectivement le récit « Gagnonville », lorsque la protagoniste aperçoit son père et les mineurs de Gagnon dans une scène qui n'aurait pu avoir lieu qu'avant la fermeture de la ville : « Dans le miroir de la salle de réception, je les ai vus. Cent cinquante mineurs en chienne de travail. [...] Mon père était en avant. Il tenait dans ses bras le corps de la voisine pendue dans le cabanon. » (VM, 46) La voisine s'étant tuée en apprenant que la ville serait fermée, ce passage met en évidence, par le truchement du miroir, la coexistence de deux temps pourtant distincts. La ville fantôme, dans

²⁷⁸ Wilhelm Jensen, *op. cit.*, p. 36.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 71.

²⁸⁰ Maude Smith Gagnon, *op. cit.*, p. 19.

²⁸¹ Robert Coover, *op. cit.*, p. 85.

les récits étudiés, provoque souvent un surgissement du passé à l'intérieur du présent, de sorte que le(s) temps devienne(nt) indéfinissable(s). Ce faisant, les œuvres de fiction prennent une distance par rapport à la façon dont les récits documentaires (c'est-à-dire non fictionnels) représentent les villes fantômes, soit en marquant une frontière claire entre le lieu habité et le lieu inhabité. En n'inscrivant pas le lieu dans un temps historique, celui qui consigne les faits réels passés, les auteurs des récits de villes fantômes mettent en texte l'imprésence du lieu, en insinuant que celui-ci n'a peut-être existé que dans l'imagination de leurs protagonistes.

Cette coprésence du passé et du présent se traduit aussi, dans les récits, en représentation de lieux habités et inhabités à la fois. C'est le cas du roman *Ville fantôme*, où cette oscillation se fait de façon inexplicable et inexpliquée : alors que le narrateur cherche son cheval dans la ville désertée, « une brève rafale de vent crée un rideau de poussière » et fait apparaître quatre cavaliers qui entrent dans le saloon où il y a désormais foule²⁸². Sans que le récit de Coover n'exploite davantage cet aspect fantastique de l'histoire, ce type d'événements continue de se produire sans que personne, ni même le protagoniste, ne tente de le comprendre. Ce dernier interagit avec des personnages qui, sans avertissement, disparaissent pour faire place à une ville fantôme entièrement désertée. Par un appareil narratif plus conventionnel, *L'angélus du soir* fait lui aussi coexister le passé habité du village fictif de Val Cadieu avec son présent déserté. À travers les hallucinations de son personnage principal – le dernier habitant vieillissant du lieu – le village retrouve momentanément ses occupants. En plus de converser avec sa jument, Cyrille Labrèche s'adresse aux anciens habitants de Val Cadieu, tous morts ou déménagés, comme s'ils étaient devant lui, puisqu'ils lui répondent :

Vous me ferez pas m'en aller. Personne partira.

- T'as raison, Labrèche, on s'en ira pas.

- Des poules, on en trouvera d'autres

- T'es certain que c'est une bête qui les a tuées, tes volailles²⁸³?

Cyrille alimente ces hallucinations en empêchant le village de tomber en ruine. Chaque matin, il ouvre portes et fenêtres des maisons abandonnées afin que les bâtiments ne souffrent pas de l'humidité. Il se permet ainsi d'imaginer l'arrivée de nouveaux habitants à Val Cadieu

²⁸² *Ibid.*, p. 24-25.

²⁸³ Bernard Clavel, *op. cit.*, p. 185.

(« Bonsoir! Quand je pense dans quoi on a logé, nous autres, en arrivant²⁸⁴ ») et aussi de retrouver le sentiment de vivre dans un village encore habité : « Non seulement il fait ainsi respirer les maisons, mais, au cours de la journée, quand le vent fait battre une porte, c'est tout le village qui reprend vie. – “Tiens, voilà Charlotte qui va donner à ses lapins”²⁸⁵. » À travers ces deux récits, le lieu vide est rempli, de façon tangible ou par le truchement de l'imagination d'un personnage, par ses anciens habitants de façon à ce que le lieu complètement et définitivement vide ne soit pas représenté. Dans *Villes mortes*, les récits « Pompéi » et « DIX-30 » dépeignent un semblable va-et-vient entre les états (déserté et non déserté) des lieux visités par les protagonistes. Nous y reviendrons au prochain chapitre.

2.3.2 Une histoire qui se rejoue en permanence

Au-delà de la superposition et de la fusion des temps, plusieurs récits représentent les villes fantômes à travers des répétitions ou des temporalités cycliques, de façon à créer un effet d'emprisonnement dans une histoire qui se rejoue toujours elle-même. Encore une fois, *Ville fantôme* illustre à merveille cet attribut des récits de notre corpus à travers des répétitions narratives et textuelles. Dans le roman, la ville fantôme est toujours décrite avec les mêmes adjectifs : vide et silencieuse. Dès la première description du lieu, Coover utilise ces deux mots : « C'est une ville toute simple qui passe, vide et silencieuse, faite du désert avec quelques structures délabrées à fausse façade en bois alignées afin de faire apparaître une rue au milieu de toute cette désolation²⁸⁶. » Les mêmes qualificatifs sont utilisés lors de sa deuxième visite de la ville (« La rue, avec ses bâtiments délabrés en bois gris se détachant crûment sur la désolation sans fin, est vide et silencieuse²⁸⁷ ») et continuent de définir le lieu au fil du récit : « [Il] n'y a pas le moindre signe de vie dans la ville poussiéreuse, pas même un courant d'air chaud pour faire bouger les cordes du gibet ou pour agiter les enseignes du saloon. Elle est vide et silencieuse et pourtant chaque contour semble empreint de

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 151.

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ Robert Coover, *op. cit.*, p. 13.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 20.

tension²⁸⁸. » En plus de ces adjectifs, le schéma narratif comporte lui aussi des répétitions, tel le refrain d'une chanson qu'on reprend cycliquement. Par exemple, à plusieurs reprises, le protagoniste s'attire les foudres des habitants de la ville en sauvant une institutrice pour être à son tour secouru, chaque fois, par la même prostituée. Dans son article « Monument or Trash? Ghost Towns in American History and Culture », Martin Procházka interprète ces détours et retours à même le schéma narratif du roman comme une façon qu'a l'auteur d'exprimer l'aliénation du sujet contemporain, notamment dans sa quête d'appartenance et d'individualité : « Coover's novel reads like a postmodern morality, a parable of vain effort to find a sense of history and the meaning of emotional life²⁸⁹. » De tels cycles se retrouvent également dans *Les héritiers de la mine*, où chaque chapitre raconte l'histoire de la famille Cardinal selon le point de vue d'un de ses 21 enfants. Bien que cette structure narrative ait pour effet de révéler petit à petit les détails des épisodes marquants de leur vie à Norco, elle provoque néanmoins une impression d'éternel retour, comme si le lecteur était maintenu dans une spirale où il devait toujours revisiter les mêmes événements. Un effet similaire de répétition est créé, dans *Villes mortes*, par la succession de quatre récits à la structure narrative semblable, comme le suggère la quatrième de couverture : « *Villes mortes*, c'est quatre face à face entre l'humain et l'immobilier. Quatre chroniques nécrologiques douces-amères. Quatre grandes morts qui surviennent dans quatre petites vies. » (VM, C4) Cette structure cyclique et répétitive nous laisse croire que, comme c'était le cas pour le roman *Ville fantôme* de Coover, les répétitions, dans *Villes mortes*, servent à démontrer l'impossibilité des protagonistes à trouver un sens de l'histoire dans la ville fantôme.

Les différentes temporalités observées dans les récits de villes fantômes ont pour effet de soutirer le lieu au temps historique. Nous avons vu que le présent et le passé s'y imbriquent pour créer un temps difficilement définissable. Martin Heidegger remarquait, dans *Être et temps*, un semblable emboîtement des temps dans les musées : les artefacts qui s'y retrouvent appartiennent au passé, mais existent encore dans le présent, ce qui rend la distinction entre les temps plus arbitraire :

²⁸⁸ *Ibid*, p. 134.

²⁸⁹ Martin Procházka, « Monument or Trash ? », *op. cit.*, p. 72.

Des « antiquités » conservées au musée, des ustensiles domestiques par exemple, appartiennent à un « temps passé », et pourtant ils n'en sont pas moins sous-la-main dans le « présent ». Dans quelle mesure un tel ustensile est-il historial, alors qu'il n'est précisément pas encore passé? [...] appartenant à un complexe d'outils, [d'anciennes cuillères, par exemple] faisaient encontre en tant qu'à-portée-de-la-main et étaient utilisées par un *Dasein* préoccupé, étant-au-monde. Le monde n'est plus. Mais l'intramondain qui appartenait à ce monde, lui, est encore sous-la-main. C'est en tant qu'outil appartenant à un monde que l'étant maintenant encore sous-la-main peut néanmoins appartenir au « passé »²⁹⁰.

La ville fantôme empirique, nous l'avons vu précédemment, a toujours été assimilée à un îlot de passé, comme Pompéi, dont les fouilles ont été décrites comme « toute une civilisation qu'on exhume²⁹¹ ». Il y a ainsi forcément coprésence d'un « passé », puisque le monde auquel la ville appartenait n'est plus, et d'un présent, d'où on contemple les traces de cette époque révolue. Néanmoins, cette distinction des temps est subjective et « imaginée » puisque la ville fantôme conserve une matérialité qui, même fragmentaire, en fait un élément bien présent. Les récits de notre corpus traitent le temps de la ville fantôme comme on raconte sa propre histoire, soit au rythme de nos souvenirs, avec des sauts et des retours dans le temps. Alors que l'histoire à l'échelle mondiale situe tous les événements les uns par rapport aux autres sur la base de leur antériorité ou postériorité, celle du lieu nous est présentée en toute subjectivité, hors de la ligne du temps de l'historiographie. Présent, passé et mouvant, le temps de la ville fantôme est présenté suivant une logique distincte. Ce traitement du temps hors de l'histoire contribue ainsi à isoler la ville fantôme de son contexte.

2.2.3 Conclusion : de l'imprésence à la présence absente

Dans les récits de villes fantômes étudiés, le temps et l'espace appartiennent à un régime de présence particulier. Leur traitement entretient le mouvement, l'ambiguïté et la confusion plutôt que de tendre vers une imitation minutieuse et vraisemblable d'une société de référence quelconque. En s'éloignant d'un temps historique et d'une spatialité topographique,

²⁹⁰ Martin Heidegger, *Être et temps*, Richelieu, Emmanuel Martineau (Édition numérique hors commerce), 1985 [1927], p. 287, en ligne : < http://t.m.p.free.fr/textes/Heidegger_etre_et_temps.pdf >, consulté le 3 février 2014.

²⁹¹ Sophie Lacroix, *Ce que nous disent les ruines*, op. cit., p. 44.

et en mettant de l'avant leur éventuelle disparition physique, nous avons vu que les récits de villes fantômes entourent d'équivoque l'existence de ce type de lieux. Nous avons noté que ces représentations situent donc les villes fantômes hors du monde, les rendent imprésentes en ce qu'elles y sont la cendre, la représentation de ce qu'elles ne sont pas ou plus.

À partir de la conception de la mémoire collective de Maurice Halbwachs, l'imprésence temporelle et spatiale que nous avons soulignée dans ce chapitre se comprend à l'aune d'une disparition ou dissolution de la mémoire. Dans *La topographie légendaire des Évangiles en terre sainte*, Halbwachs sonde le lien social de la communauté chrétienne, montre comment tout groupe se fonde sur des souvenirs communs (le contenu des Évangiles pour les chrétiens) : « Ces souvenirs sont pour le collectif des symboles d'unité qu'il s'approprie et fait siens²⁹². » Ce dont on se souvient s'appuie nécessairement sur un cadre temporel et spatial précis, tout événement ayant eu lieu quelque part, à un moment donné. Néanmoins, pour faciliter leur appropriation, les souvenirs communs sont sortis de ces cadres « historiques » en intégrant la mémoire collective. Le groupe utilise plutôt un temps reconstruit où ses événements fondateurs sont regroupés en certains lieux importants tandis que le reste de ce « passé » est oublié, mis à l'écart. En ce sens, Halbwachs postule que « la mémoire collective est essentiellement une reconstruction du passé²⁹³ » et qu'elle transforme les événements, « les défigure, en changeant leur place dans le temps et dans l'espace²⁹⁴ ». La mémoire collective provoque donc une distorsion du temps et de l'espace semblable au traitement temporel et spatial des villes fantômes dans les œuvres étudiées dans ce chapitre, elle « renouvelle aussi [les événements] par des rapprochements inhabituels, des oppositions inattendues, par les combinaisons et les alliances où elle les fait entrer²⁹⁵ » de la même façon que les récits étudiés faisaient surgir les villes fantômes à des endroits et des moments inattendus ou indéfinis, rendant leurs frontières spatio-temporelles poreuses et malléables. Nous avons montré que cette façon de traiter le temps et l'espace accentuait le caractère imprésent des villes fantômes et rendait équivoque l'existence de ces lieux. Dans les œuvres

²⁹² Maurice Halbwachs, *La topographie légendaire des Évangiles en terre sainte. Étude de mémoire collective*, Paris, Alcan, 1941, p. 37.

²⁹³ *Ibid.*, p. 7.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 133.

²⁹⁵ *Ibid.*

de fiction étudiées, les villes fantômes se comportent ainsi comme des événements ou des souvenirs disparaissant de la mémoire collective ou dont la véracité, ou l'authenticité, est mise en doute. Par leur imprésence, les villes fantômes des récits forcent ainsi une reconfiguration de la mémoire collective qui se doit de réitérer l'importance de ces souvenirs ou de les exclure des éléments remémorés (et commémorés) par le groupe puisque dans la mémoire collective, chaque événement « a une signification qui le dépasse, [...] a sa place logique dans l'histoire totale [et ils] forment un enchaînement²⁹⁶ ». C'est ainsi que, en les interprétant comme des souvenirs venant bouleverser le continuum de la mémoire collective, les villes fantômes des récits étudiés forcent à repenser le passé, le présent et le futur du groupe, c'est-à-dire de la communauté qui s'y était formée.

Nous développerons cette idée dans le prochain chapitre en étudiant le lien entre la ville fantôme et l'identité collective, notamment dans *Villes mortes*, de Sarah Berthiaume. En considérant la mémoire collective comme fondatrice de l'identité collective et en montrant en quoi l'espace construit reflète la communauté, nous montrerons que les quatre villes fantômes de *Villes mortes* sont les symboles de l'identité collective ébranlée des protagonistes.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 149.

CHAPITRE 3

VILLES MORTES, OU LES TRACES D'UNE IDENTITÉ COLLECTIVE EN RUINE

Nous venons d'observer que, dans les œuvres de fiction de notre corpus secondaire, le traitement de l'espace et du temps rend les villes fantômes imprésentes, comme des souvenirs qui, tels des spectres, surgissent pour venir hanter les collectivités. Notre deuxième chapitre a aussi permis de démontrer que *Villes mortes* s'inscrit dans une lignée que nous avons établie à partir d'un corpus secondaire de diverses œuvres fictionnelles. En analysant davantage le rôle des villes fantômes dans le texte de Berthiaume, nous pourrions mieux cerner, dans l'œuvre de la jeune dramaturge québécoise, comment ces lieux agissent sur l'imaginaire collectif (la communauté telle que consolidée par la mémoire collective), comment ils le hantent.

Rédigée par Berthiaume en 2011, la présentation de *Villes mortes* sur le site internet du Théâtre d'Aujourd'hui, explique la genèse du texte :

Un jour, dans un souper, ma voisine de table me confie être originaire de Gagnonville. "D'où?" "Gagnonville. Une ville minière, dans le coin de Fermont. Ils l'ont rasée en 84, quand la mine a fermé." J'avale de travers. Ils l'ont rasée? Ils ont rasé la ville? Ma voisine rigole : "Mon lieu de naissance existe plus, donc officiellement, sur papier, je suis née nulle part. Imagine le bordel quand j'ai voulu faire faire mon passeport!" Je ris, mais j'ai le vertige. Être née nulle part. Comment peut-on être né nulle part? C'est à partir de cette question que j'ai commencé à écrire *Villes mortes*²⁹⁷.

Être « née nulle part », soulève une question bien plus grande qu'une simple reconfiguration cartographique, plus grande que des complexifications bureaucratiques : le lieu de naissance influence l'identité puisqu'il donne à l'individu une nationalité, une citoyenneté et, s'il demeure en ce lieu quelques années, une série d'expériences qui fondent son rapport au

²⁹⁷ Sarah Berthiaume, « Villes mortes », *Centre du Théâtre d'Aujourd'hui*, 2011, en ligne : <http://www.theatredaujourd'hui.qc.ca/archives/pieces/villesmortes>, consulté le 28 avril 2014.

monde et qu'il partage avec d'autres²⁹⁸. Du lieu de naissance découle une première identité collective. Cette identité définit et est définie de façon interne et externe, comme le souligne Richard Jenkins : « How do we know who we are, and how do others identify us? How does our sense of ourselves as unique individuals square with the realization that, always and everywhere, we share aspects of our identity with many others?²⁹⁹ » En demandant, « Comment peut-on être né nulle part? », Berthiaume met en évidence le rôle des origines dans la constitution identitaire.

Mais être née nulle part occasionne-t-il nécessairement un manque, une lacune dans le tissu identitaire? Selon Véronique De Rudder, il s'agit d'une adéquation que la société contemporaine, autant dans le discours scientifique que médiatique et « populaire », remet peu en question :

Trouver ou retrouver ses racines, connaître et reconnaître ses origines paraissent ainsi des conditions quasi absolues du développement personnel et collectif, au point que ceux qui les auraient « perdues » ou, pire encore, qui les auraient « reniées », semblent nécessairement voués à l'errance identitaire, à la souffrance psychique, au malaise ontologique...³⁰⁰

Dans ce chapitre, nous montrerons que, avec *Villes mortes*, Berthiaume fait elle aussi cette analogie entre l'origine et l'identité, notamment avec l'identité collective. Nous verrons qu'à travers *Villes mortes*, de la même façon que De Rudder l'observe dans le discours populaire contemporain, « l'origine se présente désormais, en tant que telle, comme une catégorie particulièrement pertinente d'élucidation du social et du politique, qui semble “expliquer” ou “justifier” l'action individuelle et collective. » Déracinées, coupées de leurs origines et de l'héritage culturel qu'elle sous-tend, les protagonistes n'arrivent pas à faire sens de leur quotidien. Nous verrons comment Berthiaume, à travers ses quatre monologues ayant pour

²⁹⁸ Pensons, par exemple, aux listes intitulées « Tu sais que tu viens de [tel endroit] quand... » qui circulent sur les réseaux sociaux et où figurent de multiples expériences communes aux gens ayant grandi dans un endroit particulier et qui font la démonstration d'une cohésion identitaire entre ces individus qui ne se connaissent pourtant pas. À titre d'exemple, voir la liste formulée par les habitants de Fermont qui contient, entre autres, « [t]u calcules la distance jusqu'à Baie-Comeau en heures » et « [t]u sais qu'il est midi quand ta soupe vibre à cause du blast de la mine » : [Collectif], « Tu sais que tu viens de Fermont quand ; », *Facebook*, 2013, en ligne : <<https://www.facebook.com/pages/Tu-sais-que-tu-viens-de-Fermont-quand-/145437388853398?sk=info>>, consulté le 28 septembre 2014.

²⁹⁹ Richard Jenkins, *Social Identity*, London, Routledge, 2004 [1996], p. 3.

³⁰⁰ Véronique De Rudder, « Identité, origine et étiquetage », *Journal des anthropologues*, no 72-73, 1998, p. 32.

toile de fond Pompéi, Gagnon, Kandahar et le Quartier DIX30, illustre une identité collective contemporaine sans assises ni perspectives futures. Le premier indice de cette identité collective lacunaire sera observé à travers l'isolement des personnages. Leur impossibilité d'entrer en relation avec le monde sera mieux comprise à l'aune de la conception de la mémoire collective de Maurice Halbwachs. La pérennité de cette mémoire s'assurant à travers les organisations urbaines, les villes fantômes de Berthiaume seront comprises comme sa disparition progressive. La faillite matérielle de la communauté serait ainsi une anticipation des ruines futures, et imminentes, des collectivités.

3.1 Villes mortes et les traces d'une collectivité ébranlée

L'identité collective est un concept complexe à la jonction de plusieurs disciplines : la psychologie sociale, avec les concepts de *social identity theory* et de *self-categorization theory*, mais aussi la sociologie, l'anthropologie et les *cultural studies*³⁰¹. Richard D. Ashmore, Kay Deaux et Tracy McLaughlin-Volpe ont fait une recension des différentes études sur cette notion et ont formulé une définition plutôt consensuelle et interdisciplinaire :

Collective identification is first and foremost a statement about categorical membership. A collective identity is one that is shared with a group of others who have (or are believed to have) some characteristics in common [...] This shared position does not require direct contact or interchange with all others who share category membership; rather the positioning is psychological in nature. Finally, [...] although others may refer to one in terms of a particular social category, that category does not become a collective identity until it is personally acknowledged as self-defining in some respect³⁰².

L'identité collective serait donc assimilable à un sentiment d'appartenance à un certain groupe d'individus ayant des traits communs à leurs yeux comme aux yeux des autres. Dans

³⁰¹ Pour se familiariser avec les théories de chacun de ces champs, voir : Richard D. Ashmore, Kay Deaux et Tracy McLaughlin-Volpe, « An Organizing Framework for Collective Identity : Articulation and Significance of Multidimensionality », *Psychological Bulletin*, vol. 130, n° 1, p. 80-114.

³⁰² Richard D. Ashmore, Kay Deaux et Tracy McLaughlin-Volpe, *op. cit.*, p. 81.

leur article « L'identité, signifiants et dimensions », Michel Oriol et Marie-Antoinette Hily caractérisent ces « traits communs » à travers les huit facteurs de l'identité collective suivants : « langue, territoire, culture populaire, culture savante, histoire faite, histoire à faire, intérêt commun, mentalité³⁰³. » À travers ces dimensions, l'identité collective ancre l'individu au sein d'une généalogie élargie où le passé (histoire faite, culture) le présent (langue, territoire, mentalité) et le futur (intérêt commun, histoire à faire) rassemblent les individus pour former une sorte de communauté. Nous verrons donc ici les voies par lesquelles *Villes mortes* représente l'identité collective, c'est-à-dire par des personnages isolés dans des lieux fantômes.

3.1.1 Personnages isolés

Selon Hannah Arendt, le sentiment d'isolement est propre à la population de la deuxième moitié du 20^e siècle, celle d'après la Deuxième Guerre mondiale et Hiroshima : « L'homme désolé [...] se trouve entouré d'autres hommes avec lesquels il ne peut établir de contact, ou à l'hostilité desquels il est exposé³⁰⁴. » Au théâtre, ce manque d'appartenance contemporain, et même son impossibilité, sont représentés, selon Jean-Pierre Sarrazac dans *Poétique du drame moderne*, par un désordre où « les piliers du drame légués par la tradition – action au présent, relation interpersonnelle, dialogue – se fissurent et commencent à s'effondrer³⁰⁵ » :

Le désordre auquel se trouvent confrontés Beckett et tant d'autres auteurs, c'est la massification consubstantielle à la société industrielle et qui s'aggrave dans notre monde post-industriel, c'est la perte du sens dans l'univers postmoderne, c'est l'état général de la planète à l'heure de la globalisation. C'est la dévastation généralisée. C'est l'écho sans fin d'Auschwitz et de Hiroshima³⁰⁶.

³⁰³ Michel Oriol et Marie-Antoinette Hily, « L'identité, signifiants et dimensions », Jean-Denis Gendron, Alain Prujiner et Richard Vigneault (dir.), *Identité culturelle, approches méthodologiques : actes du colloque IDERIC-CIRB tenu à Sophia Antipolis, France du 25 au 30 mai 1981*, Québec, Centre international sur le bilinguisme, 1982, p. 151.

³⁰⁴ Hannah Arendt, *Le système totalitaire*, cité dans Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2012, p. 256.

³⁰⁵ Jean-Pierre Sarrazac, *op. cit.*, p. 12.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 14.

Comme nous l'avons noté pour le rôle des origines dans le tissu identitaire, la scission entre la tradition théâtrale et le théâtre contemporain engendre, selon Sarrazac, une perte de sens, un désordre à l'ère postmoderne.

Au cœur de cette crise du sens observée dans le théâtre moderne, le critique de théâtre voit dans le monologue moderne une tentative d'autodéfinition, une prise en charge de l'identité par le sujet :

[Le monologue moderne] rend compte globalement de la relation au monde et à lui-même de tel ou tel personnage. À la limite, tout monologue moderne se présente comme un récit de vie dont le protagoniste [...] viendrait faire entendre au spectateur son "Je suis..." émergeant d'abysses biographiques³⁰⁷.

Ces « abysses biographiques » ne sont rien d'autre que les origines du personnage qu'il révèle à travers sa prise de parole monologique. L'étude de Sarrazac met en évidence le rapport entre le développement du monologue dans la dramaturgie contemporaine et l'identité collective, notamment à travers le néologisme « polylogue » dont il explique la portée. Le terme *polylogue*, dérivé de *polyphonie* et *monologue*, représente une prise de parole unique, sans destinataire explicite et qui favorise l'émergence de plusieurs voix :

C'est bien cette pluralité des voix à l'intérieur d'un même soliloque qui confère leur dimension dialogique à un grand nombre de pièces modernes et contemporaines. À partir du moment où une dramaturgie de l'homme ordinaire – c'est-à-dire de l'espèce humaine et de l'espèce humaine donnée comme périssable, voire comme susceptible de s'anéantir elle-même – supplante la dramaturgie des grands personnages, chaque individu est supposé contenir à lui seul toute l'humanité³⁰⁸.

Le polylogue se déploie par l'introduction de voix de plusieurs personnes à même la parole d'un seul personnage : « Même lorsqu'il lui arrive de prendre des allures de pur dialogue, avec des personnages apparemment individués, il ne tarde pas à avouer qu'il ne procède que d'un nouage de voix à l'intérieur d'une même psyché³⁰⁹. » Selon le critique, l'homme (ou la femme) ordinaire se fait donc porte-parole, dans le monologue théâtral moderne, de l'humanité entière. Bien que nous analysons ici principalement l'édition de *Villes mortes* publiée en tant que recueil de nouvelles aux Éditions de Ta Mère, l'auteure a d'abord écrit ce

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 261.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 252.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 257.

texte pour le théâtre, sous forme d'un collage de monologues. Il nous semble donc pertinent d'évaluer les actes d'énonciation du texte de Berthiaume à l'aune des observations de Sarrazac.

Suivant le modèle polylogique, *Villes mortes*, dans chacun de ses quatre monologues, donne voix à plusieurs personnages (un amoureux, des parents, une sorcière, etc.) par le biais d'éléments de discours direct pris en charge par les protagonistes. Par exemple, dans le récit « Kandahar », la protagoniste parle à la fois pour elle-même, pour la sorcière Zarghona et pour Double-double : « “Shit! Pourquoi vous faites ça?”/“Ça t'apprendra à faire des vœux en comptant les balles traçantes.”/Des balles traçantes?/“Il y longtemps que nous n'avons plus d'étoiles filantes, ici, Majesté.” » (*VM*, 71) Les guillemets et les blancs (représentés ici par le signe « / ») indiquent au lecteur du texte qu'un changement de personnage est survenu, mais lorsque le monologue était joué lors de sa représentation au Théâtre d'Aujourd'hui en 2011, la même comédienne assurait toutes ces répliques, incarnant parfaitement le « polylogue » de Sarrazac. Ce procédé, utilisé tout au long du texte, serait efficace pour mettre en scène le manque d'appartenance communautaire à l'ère moderne : « Parole solitaire polyphonique, le polylogue [...] est la résultante de la perte de la communauté et du désir contrarié de la reconstituer³¹⁰. » Cette « parole solitaire polyphonique » développée par Berthiaume dans *Villes mortes* serait une façon formelle de représenter l'isolement des protagonistes et leur désir de pallier cette solitude. En nous racontant des épisodes de leur vie, les protagonistes tentent de briser leur solitude et, surtout, d'entrer en relation avec un monde qui leur échappe.

De la même façon que les villes fantômes sont isolées de leur contexte spatial et temporel dans *Villes mortes*³¹¹, les protagonistes se projettent en marge de certaines communautés imaginées. Selon Ashmore, Deaux et McLaughlin-Volpe, l'identité collective dépend d'abord et avant tout de l'identification personnelle à certaines catégories : « In addition to dividing the world into social categories, individuals also place themselves into that category to which they perceive themselves to be most similar³¹². » Dans *Villes mortes*, les protagonistes perçoivent les catégories sociales chez les autres, mais

³¹⁰ *Ibid.*, p. 256.

³¹¹ Nous en avons fait la démonstration au chapitre précédent.

³¹² Richard D. Ashmore, Kay Deaux et Tracy McLaughlin-Volpe, *op. cit.*, p. 84

ne s'incluent pas parmi celles-ci. Dès le premier récit, la protagoniste s'identifie à une personne rejetée en voyant un corps qu'elle suppose être celui d'une prostituée bannie par les habitants de Pompéi : « Au milieu de la pièce, il y a une fille toute seule. [...] Elle a pas de visage. Juste une grosse roche râpeuse qui lui sert de tête. Je me demande ce qu'elle fait là, toute seule, au milieu du monde serré contre les autres. » (*VM*, 15) Lorsqu'elle refait référence à ce corps pétrifié (« J'ai l'image de la fille à la face râpeuse qui me revient. Je sais exactement comment elle se sentait au moment de l'éruption » (*VM*, 27)), la filiation entre les deux femmes à travers leur sentiment d'exclusion et leur solitude est sans équivoque. Il est ainsi supposé que la protagoniste se perçoit à l'extérieur d'une communauté, de ce « monde serré contre les autres », qu'elle s'imagine plutôt homogène. Hélène Menegaldo, dans « Réflexion(s) dans les marges », souligne la relation entre marginalité et identité : « [...] une histoire familiale difficile, une insertion sociale ratée sont à l'origine du processus de marginalisation qui mène d'un état de normalité, d'appartenance – à une société, un groupe, une famille – à un état où, ne possédant plus rien, on n'est plus rien³¹³. » La marginalité, qui suppose une distance par rapport à un groupe ou ensemble, est un thème porté tout au long du texte et expose, comme l'énonce Menegaldo, une identité collective fonctionnant à rebours pour les protagonistes : elles se définissent par leur exclusion des communautés qu'elles perçoivent. Cette particularité est rendue explicite par la protagoniste de « Gagnonville » qui s'adresse directement à un « vous » dont elle se dissocie : « Je suis née à Gagnonville. C'est normal que ça vous dise rien. C'est plus sur aucune map nulle part. » (*VM*, 31) Lors de la représentation théâtrale de 2011, ce « vous » peut être assimilé aux spectateurs, mais transposée à l'intérieur d'une nouvelle par les Éditions de Ta Mère, cette adresse est désormais dirigée vers l'entièreté des lecteurs potentiels. Même s'ils sont seuls devant leur livre, ceux-ci, si l'on se fie à la protagoniste, peuvent être considérés comme faisant partie d'une même catégorie sociale : ils ont un bagage de connaissances semblable (c'est-à-dire qu'ils ignorent l'existence de Gagnon), ils s'abreuvent donc à un même imaginaire et appartiennent à un cadre social ou à une communauté qui partage une même culture. La protagoniste, connaissant elle aussi les

³¹³ Hélène Menegaldo, « Réflexion(s) dans les marges », dans Hélène Menegaldo (dir.), *Figures de la marge. Marginalité et identité dans le monde contemporain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 23.

limites de l'imaginaire de cette communauté de pensée, serait en marge de ce groupe. Son récit illustre en quoi elle se perçoit différemment des gens auxquels elle s'adresse (*VM*, 31) autant que des « Gagnonvillois » qu'elle décrit en maintenant une distance avec eux : « [...] tous les Gagnonvillois se retrouvent pour manger des sandwiches pas de croûte pis se faire croire que c'était donc mieux dans le temps qu'ils vivaient tous parkés les uns à côté des autres dans des maisons mobiles. » (*VM*, 36) N'étant pas « Gagnonvilloise » ni ignorant l'existence de la ville comme ses destinataires, la protagoniste est seule, entourée de communautés qu'elle réifie et qu'elle ne considère pas siennes³¹⁴. Ashmore, Deaux et McLaughlin-Volpe reconnaissent cette limite de l'identité collective : « Whenever people feel that they are not representative or prototypical group members, that their fit to the category may be less than good, or that they are marginal group members, they may be hesitant to categorize self as a member of that group³¹⁵. » Les protagonistes de *Villes mortes*, en se considérant à part de tout groupe³¹⁶, se présentent sur le même mode de représentation que les villes fantômes dans les œuvres de fiction (l'insaisissabilité spatiale et temporelle se transformant en une certaine insaisissabilité sociale) et sont ainsi représentées comme étant en mal d'identité collective.

Cet isolement des protagonistes, leur impossibilité à s'identifier à une communauté, est aussi amplifié par le fait qu'elles ne sont jamais nommées³¹⁷. Selon Pierre Bourdieu, le

³¹⁴ Notons que la marge, par définition, permet de mieux concevoir la norme, comme c'est le cas dans *Villes mortes*. À ce sujet, Guillaume Marche affirme : « La marginalité, en effet, a ceci de plus complexe qu'elle implique le groupe normal autant que l'individu ou le groupe déviant, dans la mesure où elle correspond au contrecoup des attentes du groupe normal vis-à-vis du groupe déviant, et non pas seulement de l'identité ou du comportement des membres de ce dernier. » (Guillaume Marche, « Marginalité, exclusion, déviance. Tentative de conceptualisation sociologique », Hélène Menegaldo (dir.), *op. cit.*, p. 42.)

³¹⁵ Richard D. Ashmore, Kay Deaux et Tracy McLaughlin-Volpe, *op. cit.*, p. 85.

³¹⁶ Les protagonistes de « Kandahar » et de « DIX30 » sont elles aussi marginales, car elles ne se reconnaissent dans personne de leur entourage, la première ne s'identifiant ni aux autres travailleurs du café Tim Horton's (*VM*, 61) ni aux soldats qu'elle sert (*VM*, 58) et la deuxième se distinguant à la fois de Shaun, le réalisateur qui l'accompagne (*VM*, 81), et de la horde de clients du DIX30, qu'elle décrit comme des zombies (*VM*, 86-98).

³¹⁷ Dans la première représentation de la pièce, au Festival Fringe de Montréal en 2009, la protagoniste de « Gagnonville » se présentait sous le nom de Julienne. Cette allusion au mythe chrétien de Sainte Barbe a été retirée du texte par Berthiaume et Bernard Lavoie en 2011, au profit de l'anonymat de tous les personnages principaux.

nom propre est une institution d'unification du moi :

Par cette forme tout à fait singulière de *nomination* que constitue le nom propre, se trouve instituée une identité sociale constante et durable qui garantit l'identité de l'individu biologique dans tous les champs possibles où il intervient en tant qu'*agent*, c'est-à-dire dans toutes ses histoires de vie possibles [...] En tant qu'institution, le nom propre est arraché au temps et à l'espace, et aux variations selon les lieux et les moments : par-là, il assure aux individus désignés, par-delà tous les changements et toutes les fluctuations biologiques et sociales, la *constance nominale*, l'identité au sens d'identité à soi-même, de *constantia sibi*, que demande l'ordre social³¹⁸.

L'anonymat des personnages est la marque ultime de leur identité lacunaire, d'une désunification de ce qu'elles représentent dans le social. Sans la constance nominale assurée par le nom, les protagonistes de *Villes mortes* paraissent fragmentées, dissipées, sans essence claire ou « identité sociale constante ». Ce faisant, chaque protagoniste pourrait être n'importe qui, elle pourrait n'être personne ou elle pourrait être plusieurs voix rassemblées à l'intérieur d'une seule prise de parole. Les personnages principaux du texte sont ainsi présentés à travers ce qui les éloigne de leur entourage, voire de toute idée de communauté, laissant la ville fantôme être racontée par des voix désincarnées et isolées, leur appartenance au monde reflétant celle des lieux qu'elles racontent.

Les personnages secondaires morts, malades ou fantomatiques évoluant auprès des protagonistes sont eux aussi porteurs d'une crise du sentiment de collectivité. *Villes mortes* multiplie ces entités spectrales, ces personnages à mi-chemin entre la vie et la mort. Nous l'avons vu, dans « Pompéi », la protagoniste s'identifie à une jeune femme qui a été pétrifiée par la lave du Vésuve en l'an 79. Elle aussi anonyme puisque même les traits de son visage ont été effacés par la lave, cette femme hante la protagoniste, qui en acquiert les attributs : « J'essaie de crier, mais j'ai plus de bouche : ma tête est devenue une grosse face râpeuse. » (*VM*, 16) Le corps de la femme momifiée, à travers le sentiment d'appartenance de la protagoniste, en vient à signifier son sentiment d'isolement et d'impuissance. Dans « Gagnonville », en plus des fantômes des anciens mineurs qui apparaissent à la protagoniste en fin de récit (*VM*, 46-49), le personnage de la serveuse, « Kelly », propose également une identité indéfinie puisqu'on ne sait jamais si elle existe ou si elle est, en

³¹⁸ Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62, no 62-63, 1986, p. 70.

partie du moins, le fruit de l'imagination et du désir de la protagoniste. La serveuse, qui ressemble à Kelly Capwell de l'émission *Santa Barbara* et qui prétend se prénommer comme elle (VM, 38), a toujours l'air de mentir sur son identité (« Elle me bullshittait, c'était sûr. » (VM, 43)) et semble par moments faire partie du *soap* américain, comme lorsqu'elle embrasse la protagoniste : « Pis là, la musique a changé. C'était plus *Ce soir on danse*. C'était un beat des années quatre-vingt, avec du saxophone. Y s'est mis à avoir un p'tit vent dans le frigo. Mais c'était pas froid ni rien, c'était juste... juste parfait. » (VM, 43) Dans les représentations de la pièce au Théâtre d'Aujourd'hui en 2011, les musiciens Géraldine et Navet entonnaient, en direct, la chanson thème de *Santa Barbara* lors de ce passage, de façon à ce que les spectateurs ne sachent plus si on leur décrivait les événements vécus par la protagoniste ou encore un passage de l'émission à succès. Situées entre *Villes mortes* et *Santa Barbara*, l'existence et l'identité du personnage de « Kelly » deviennent ambiguës. Enfin, le récit « DIX30 », en décrivant les consommateurs du *lifestyle center* de Brossard comme des zombies qui « râlent des noms de marque » (VM, 93) est probablement celui des quatre récits de *Villes mortes* qui exploite le plus de personnages spectraux. Le type de zombies développé par Berthiaume frôle la réalité des surconsommateurs bien vivants, tout en exposant les caractéristiques des morts-vivants, ce qui les situe dans l'entre-deux-morts décrit par Juliette Vion-Dury : « l'espace dans lequel la vie empiète sur la mort et la mort empiète sur la vie³¹⁹. » En effet, au lieu de cadavres putréfiés, comme les zombies popularisés par le cinéma de Harpelin et Romero, les zombies arpentant les rues du DIX30 sont orange, à cause de l'autobronzant, et difformes, à cause de nombreuses chirurgies plastiques :

Ils ont plus rien d'humain. Des monstres. Leur peau orange a l'air sur le bord de leur tomber de la face. Leurs corps sont complètement difformes. Créatine, silicone, stéroïdes, botox : ils ont des excroissances chimiques qui leur sortent de partout. Ils ont aucun signe de pilosité apparente. Pis ils ont presque plus de vêtements.

Cette description des zombies frôle l'image des citoyens bien vivants, victimes de la société de consommation. Contrairement aux attaques zombies régulières, la contamination au DIX30 ne se fait pas par morsure, elle se fait par incitation à l'achat : « Je le vois

³¹⁹ Juliette Vion-Dury, « Ce sera comme la mort », dans Juliette Vion-Dury (dir.), *Entre-deux-morts*, Limoges, PULIM, 2000, p. 7.

disparaître, happé par un groupe de hipsters qui l'entraînent dans un Apple Store. » (*VM*, 94). Pourtant, le corps des « habitants de ce maudit quartier infernal » (*VM*, 97) semble se décomposer comme un cadavre puisque, comme dans les films de zombies, il est facilement démembrable³²⁰ : « Elle tombe à terre. Sa tête explose sur le tapis psychédélique. Shaun arrache une de ses jambes. » (*VM*, 91) Entre corps morts qu'on peut librement profaner et consommateurs excessifs, les zombies de Berthiaume emplissent la ville fantôme d'une présence envahissante sans qu'il ne s'agisse d'individus, d'une communauté qu'il faille respecter³²¹. Ces êtres éthérés et morbides, qui habitent le lieu sans vraiment pouvoir être considérés comme ses « habitants », font que la ville fantôme est désertée, mais n'est jamais vide. Selon Sarrazac, ce type de personnages imprésents, dans les drames modernes, permet une réflexion plus généralisée sur la société : « Sur un mode explicite ou implicite, les morts et les agonisants sont très présents sur la scène moderne et contemporaine : ils y introduisent le détachement, le lointain, bref, cet espace dialogique qui permet de poser la question du devenir de l'espèce humaine³²². » Les zombies sont d'ailleurs une figure reconnue comme illustrant la déchéance de la civilisation moderne et postmoderne. Comme l'a noté Sarrazac, Maxime Coulombe met en évidence le rôle réflexif qu'occupe le mort-vivant dans les fictions contemporaines : « [...] s'il est fils de notre culture, [le zombie] est aussi une figure *extrême* et *décalée* [...]. L'extrême, en étant ainsi distant de notre quotidien, en choquant notre imaginaire, voire notre société, s'offre donc comme un détour pour la regarder³²³. » Mais à l'aune des cadavres, des fantômes et des zombies comme ceux mis en récit dans *Villes mortes*, le regard porté sur la société, et

³²⁰ Dans son article « *Horrible imagining* », Sébastien Hubier confirme que le corps du zombie, dans les films de ce genre, est intentionnellement malmené : « [...] montage décousu insistant sur les coups, les blessures, les souffrances, les corps attachés, les têtes et les membres arrachés, interférences abominables de l'intime et de l'extériorité, effets spéciaux qui sont la marque d'un souci, scandaleux, de réalisme. » (Sébastien Hubier, « Horrible imagining », *Otrante. Art et littérature fantastiques*, no 33-34, 2013, p. 82.)

³²¹ À ce sujet, Peter Dendle affirme qu'il s'agit-là d'un des plaisirs du film zombie : « Since the audience knows that the zombies are usually not sentient and in most cases do not feel pain, it is free to enjoy the spectacle of wanton destruction of human bodies rather than human beings. » (Peter Dendle, « The Zombie As a Barometer of Cultural Anxiety », dans Niall Scott (dir.), *Monster and the monstrous. Myths and metaphors of enduring evil*, Amsterdam, Rodolpi, 2007, p. 52.

³²² Jean-Pierre Sarrazac, *op. cit.*, p. 266.

³²³ Maxime Coulombe, « Prendre le zombie au sérieux. État de nature et pessimisme contemporain », *Otrante. Art et littérature fantastiques*, no 33-34, « Poétiques du zombie », 2013, p. 97. L'auteur souligne.

notamment sur l'identité collective, est loin d'être optimiste. Le cas du zombie est probablement le mieux documenté à l'époque contemporaine. Il est reconnu pour illustrer l'humain sans humanité, un individu au sein de la masse sans pour autant faire partie d'une communauté. Dans le cinéma de fiction, cette caractéristique s'applique autant aux zombies qu'à ceux qui les combattent, les survivants en venant à refléter l'absence de communauté comme les morts-vivants³²⁴. Coulombe y voit un dénominateur commun et important des films de zombies : « Dans le cinéma de zombies, les survivants [...] frémissent et se défendent de tout. Le tissu social se déchire [...] tout inconnu est un ennemi potentiel, tout ami est un mort-vivant en puissance [...] ces films mettent en scène une communauté humaine minée par ses réflexes de survie³²⁵. » En terminant son texte par un simulacre de scénario d'invasion zombie, Berthiaume introduit donc un espace dialogique permettant aux lecteurs de réfléchir à la montée de l'individualisme et à l'effritement du tissu social de la société présentée, qui est celle d'un Québec banlieusard contemporain contaminé par le consumérisme et dont les accents fantastiques frôlent le vraisemblable.

Contrairement à un grand pan de la littérature québécoise, *Villes mortes* ne questionne pas directement l'idée nationale, mais cette façon de dépeindre des personnages isolés dans une société acommunautaire est définitivement l'expression d'une identité collective ébranlée. Chaque individu a une identité collective multiple, dont la nation fait généralement partie, sans en être l'unique composante. Maurice Halbwachs, dans *Les cadres sociaux de la mémoire* et *La mémoire collective*, parle de « groupes » pour définir ce lien social entre les individus. Les groupes peuvent être plus étroits comme les familles ou plus élargis comme les classes sociales, les groupes religieux ou les nations³²⁶. Chaque

³²⁴ Cette forte parenté entre le zombie et le survivant est clairement étayée par François Angelier : « À leur corps défendant... », dans Jean Baptiste Thoret (dir.), *Politiques des zombies*, Paris, Ellipse éditions, coll. « Les grands mythes du cinéma », 2007, p. 31-32.

³²⁵ Maxime Coulombe, *op. cit.*, p. 102-103.

³²⁶ La nation est un groupe large qui fait fi des autres groupes formés par les classes sociales ou les groupes religieux. Benedict Anderson, dans *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, assimile la nation à « une communauté politique imaginaire, et imaginée comme intrinsèquement limitée et souveraine » (Benedict Anderson, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte/Poche, 2002 [1983], p. 19.) qui s'abreuve à l'historiographie, pour se bâtir une origine et unir des populations autrement divisées géographiquement, temporellement ou par des croyances divergentes. (*Ibid.*, p. 205-206.)

groupe forme une identité collective assumée par toute une « communauté » et fondée sur un récit des origines (une mémoire collective), au même titre que l'identité d'un individu. À travers un « univers d'expérience autonome et cohérent³²⁷ » se forme ainsi un lien social, « on se trouve faire partie d'un groupe où ce ne sont pas nos sentiments personnels, mais des règles et des coutumes qui ne dépendent pas de nous, et qui existaient avant nous, qui fixent notre place³²⁸. » Si Schopenhauer affirmait que « [c]'est seulement par l'histoire qu'un peuple devient complètement conscient de son être³²⁹ », aujourd'hui, Halbwachs distingue l'histoire de la mémoire collective qui, elle, fonderait l'identité des groupes³³⁰. Plus souple et ouverte que l'histoire, la mémoire collective permet au passé de rejoindre des considérations actuelles et d'intégrer l'identité des membres de la communauté imaginée. La mémoire collective, nous dit Aleida Assmann, diffère de la mémoire individuelle en ce qu'elle consiste à prescrire plutôt qu'à se souvenir : « What is called collective memory is not a remembering but a stipulating : that this is important, that this is the story about how it happened, with the pictures that lock the story in our minds³³¹. » Au-delà d'une connaissance historique du passé, la mémoire collective est une assimilation d'un passé collectivement déterminé et de ses représentations dans l'imaginaire social :

To be part of a collective group such as the nation one has to share and adopt the group's history, which exceeds the boundaries of one individual's life span. [...] This past cannot be « remembered », it has to be memorized, the collective memory is a crossover between semantic and episodic memory : it has to be acquired via learning, but only through internalization and rites of participation does it create the identity of a « we »³³².

³²⁷ *Ibid.* p. 127.

³²⁸ Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, *op. cit.* p. 147.

³²⁹ Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* [1819], cité dans Reinhard Koselleck, *op. cit.*, p. 97.

³³⁰ Pierre Nora note la distinction entre ces deux formes de reconstitution du passé : « La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et, à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et de soudaines revitalisations. L'histoire est la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus. La mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel; l'histoire, une représentation du passé. » (Pierre Nora, « Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux », dans Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997 [1984], p. 24-25.)

³³¹ Aleida Assmann, *op. cit.*, p. 49.

³³² *Ibid.*, p. 52.

Le passé est ainsi rendu plus tangible, il est intégré par le sujet moderne comme faisant partie de son histoire personnelle et sert à définir son identité collective, elle-même consolidée par différents symboles fondateurs de son groupe³³³. À travers une réactualisation et une internalisation de certains événements marquants, le passé et ce qu'il convoque au sein de l'imaginaire deviennent mémoire, ce qui contribue à la formation identitaire des membres de la communauté :

Institutions and larger groups, such as nations, government, the church, or a firm do not « have » a memory – they « make » one for themselves with the aid of memorial signs such as symbols, texts, images, rites, ceremonies, places and monuments. Together with such a memory, these groups and institutions « construct » an identity. Such memory is based on selection and exclusion, neatly separating useful from non useful, and relevant from irrelevant memories. Hence a collective memory is necessarily a mediated memory³³⁴.

C'est donc à partir d'un récit des origines, dans lequel on a sélectionné et écarté certains épisodes, que le groupe s'érige sur un passé commun. Ce « consensus³³⁵ » sur les événements passés et leur implication dans le présent permet aux individus de se reconnaître comme faisant partie d'une même communauté et de se différencier d'autres groupes nationaux, religieux, etc. Cette reconnaissance mutuelle, comme nous venons de le voir, semble manquer aux protagonistes de *Villes mortes*. Le texte, en présentant des personnages isolés qui se perçoivent eux-mêmes à l'extérieur de toute communauté, met plutôt en évidence l'absence d'un groupe dont elles feraient partie et d'une mémoire collective qui permettrait aux quatre jeunes femmes de se l'imaginer, de s'y identifier.

³³³ Dans *La topographie légendaire des Évangiles*, Halbwachs montre l'évolution de ces symboles (figuration du chemin de croix, lieu de naissance de Jésus, etc.) pour les chrétiens, et comment ils ont évolué au fil du temps (ils ont changé d'endroit ou l'importance de nouveaux symboles en a supplanté d'autres) pour permettre aux chrétiens de toujours se reconnaître dans leur groupe. (Maurice Halbwachs, *La topographie légendaire des Évangiles*, *op. cit.*)

³³⁴ Aleida Assmann, *op. cit.*, p. 55.

³³⁵ Les bases sur lesquelles le groupe se fonde ne sont jamais explicitées, aucune liste d'exigences minimales n'est établie par ou pour la population concernée. Il ne peut donc y avoir véritable consensus. Toutefois, les bases sur lesquelles se fonde la communauté sont peu contestées dans la population et le récit des origines paraît de ce fait consensuel.

3.2 Villes fantômes et identité collective en ruine

L'identité collective lacunaire des protagonistes de *Villes mortes* est également symbolisée par les villes fantômes à partir desquelles les protagonistes se racontent. L'architecture urbaine, la façon dont les peuples ont décidé de structurer leur environnement, témoigne du passé et du présent des communautés. Comme le note Luc Noppen en introduction des actes du colloque *Architecture, formes urbaines et identité collective*, elle est une part primordiale de l'identité collective : « En ces territoires, paysages et formes construites, s'interpellent donc deux acteurs : d'une part la mémoire, auréolée de sa dimension cumulative et interprétative des discours historiques, et d'autre part l'identité, celle que quelques-uns écrivent et que les autres vivent³³⁶ ». L'identité collective se manifeste ainsi à travers les divers éléments du paysage urbain. Selon Anthony D. King, les constructions humaines sont le miroir des communautés, de leur quotidien et des structures de pouvoir qui s'y jouent : « It is the *building* [...] in which the ideology of all "imagined communities" (Anderson 1983) and "imagined environment" is contained, materialized and symbolized. It is within the space and form of the building in which the social is most frequently constituted [...]»³³⁷. L'aménagement urbain, que ce soit la rue, les bâtiments ou les parcs, est ainsi primordial dans la façon de comprendre et de représenter les rouages d'une communauté.

L'espace construit est d'autant plus important pour l'identité qu'il est garant de la mémoire collective. Dans *La mémoire collective*, Halbwachs affirme qu'il n'est « point de mémoire collective qui ne se déroule dans un cadre spatial » et que, contrairement aux idées et impressions, « l'espace est une réalité qui dure »³³⁸. Selon lui, les souvenirs sont rappelés à l'esprit à partir de ce qui nous entoure dans le présent : « La raison de leur réapparition n'est pas [dans les événements eux-mêmes], mais dans leur rapport à nos idées et perceptions d'aujourd'hui : ce n'est donc pas d'eux que nous partons, mais de ces rapports³³⁹. » Pour se souvenir, il faut donc qu'il subsiste, dans le présent, des éléments qui nous poussent à nous

³³⁶ Luc Noppen, « Introduction », dans Luc Noppen (dir.), *Architecture, forme urbaine et identité collective*, op. cit., p. 7.

³³⁷ Anthony D. King, *Spaces of Global Culture. Architecture, Urbanism, Identity*, London, New York, Routledge, 2004, p. 5. L'auteur souligne.

³³⁸ Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 146.

³³⁹ Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, op. cit., p. 142.

rappeler de certains événements passés. L'importance de préserver l'architecture urbaine découle de cette volonté d'assurer la mémoire entourant certains aspects fondateurs de la communauté. En ce sens, les bâtiments protégés par différentes lois sur les monuments historiques³⁴⁰ depuis le 18^e siècle attestent d'une volonté de valoriser l'espace construit et ce qu'il nous rappelle du passé collectif. Les monuments historiques, ou plus récemment le patrimoine³⁴¹, permettent de conserver le passé d'une communauté à même son présent, pour qu'elle puisse se remémorer. Les efforts pour conserver l'espace construit sont posés parce que ce legs architectural préserve la mémoire collective et participe donc de l'identité collective, comme le convient Michel Parent, ancien président du Comité du patrimoine mondial (UNESCO) :

Le patrimoine est l'œuvre immémoriale et globale de la Nation qui y puise une légitimité plus fondamentale que celle des rois; le peuple y lit son histoire, y contemple la marque de son génie; grâce au patrimoine des monuments, la Nation [...] se fonde elle-même en tant que patrimoine³⁴².

Certaines sections de l'espace construit (bâtiment, place, quartier, etc.) deviennent donc des monuments qui sont jugés importants pour le groupe (religieux, national, etc.) qui met beaucoup en œuvre afin de les protéger et de les conserver. Bien que la prolifération des « lieux de mémoire » ait été remise en doute dans les dernières années³⁴³, elle n'en demeure

³⁴⁰ Pour en connaître davantage sur la naissance et l'évolution de la notion de patrimoine, l'exemple de la France est bien documenté par Michel Parent, « Les élans sublimés de la mémoire », dans Robert Dulau (dir.), *Apologie du périssable*, Rodez, Éditions du Rouergue, 1991, p. 13-17.

³⁴¹ En français, la notion de patrimoine a subi une importante transformation sémantique au cours du 20^e siècle. Selon Pierre Nora, « le Larousse de 1970 limitait encore le patrimoine au "bien qui vient du père ou de la mère". Le *Petit Robert* de 1979 en fait "la propriété transmise par les ancêtres, le patrimoine culturel d'un pays" ». À l'ère moderne, le patrimoine est donc devenu la notion signifiant l'héritage culturel. Pierre Nora, *op. cit.*, p. 31.

³⁴² Michel Parent, *op. cit.*, p. 14.

³⁴³ Notons que les travaux de Pierre Nora concernant les lieux de mémoire sont au cœur de ces remises en question. Critique des jeux de pouvoirs qui se cachent derrière l'institutionnalisation de certains lieux, Nora les considère comme les « foyers privilégiés » de l'histoire nationale portée à bout de bras par les collectivités qui ne s'y reconnaissent pourtant plus : « Les lieux de mémoire naissent et vivent du sentiment qu'il n'y a pas de mémoire spontanée [...]. Si les souvenirs qu'ils enferment, on les vivait vraiment, ils seraient inutiles. Et si, en revanche, l'histoire ne s'en emparait pas non plus pour les déformer, les transformer, les pétrir et les pétrifier, ils ne deviendraient pas des lieux de mémoire. C'est ce va-et-vient qui les constitue : moments d'histoire arrachés au mouvement de l'histoire, mais qui lui sont rendus. Plus tout à fait la vie, pas tout à fait la mort ». (Pierre Nora, *op. cit.*, p. 29.) Accessoirisés par la nation, les lieux de mémoire seraient des « [l]ieux rescapés d'une mémoire que nous n'habitons plus, mi-officiels et institutionnels, mi-affectifs et sentimentaux; [des] lieux

pas moins la marque d'un effort de solidifier, à travers le patrimoine bâti, l'identité collective, puisque celui-ci s'offre en reflet de celle-là.

Parce qu'elles résistent au passage du temps, les organisations urbaines préservent la mémoire collective pendant de nombreuses générations. Ainsi, Noppen pose la question rhétorique : « [...] survivant à l'homme, l'architecture et la forme urbaine, pensées, construites, pratiquées, ne sont-elles pas les ultimes garantes de cette survivance qu'appelle la quête identitaire³⁴⁴ ? » Mais si la pérennité des formes matérielles de la communauté est garante de sa survivance, les organisations urbaines abandonnées et décrépies comme les villes fantômes ne sont-elles pas les signes de mémoires et d'identités collectives menacées de disparition ? Selon King, les formes urbaines malmenées sont d'autant plus significantes qu'elles symbolisent la collectivité : « [The urban public or private building] is, already, a signifier of some organization or ideology which, when invaded, blown up or burnt down, takes on an additional level of signification³⁴⁵. » Le patrimoine bâti étant directement relié à l'identité collective, les villes fantômes, ces espaces bâtis en ruine, détruits ou délaissés, évoqueraient l'étiollement des communautés qu'elles représentent. La suite de ce chapitre sera consacrée à la représentation de l'identité collective dans *Villes mortes* à travers la figure de la ville fantôme et ce qu'elle a d'un lieu envahi, détruit, dévasté.

Sans que le texte de *Villes mortes* ne traite explicitement d'identité collective, ses villes fantômes s'offrent en représentation constante du dépérissement des collectivités. Chaque récit porte le nom d'un lieu abandonné et traite de l'effet de ce lieu sur une protagoniste. Puisque nous considérons, comme nous l'avons énoncé au chapitre premier, que le lieu se constitue par la somme des discours tenus sur lui³⁴⁶, chacune des quatre villes mortes de

d'unanimité sans unanimité qui n'expriment plus ni conviction militante ni participation passionnée, mais où palpète encore quelque chose d'une vie symbolique. » (*Ibid.*) Les lieux de mémoire, aux yeux de Nora, sont donc les coquilles vides de la nation que l'on s'efforce à conserver, non par conviction mais par peur de se perdre soi-même. Les travaux de Nora sur le patrimoine sont incontournables et sa vision très critique de la multiplication des lieux de mémoire à l'époque contemporaine ne fait que raffermir, selon nous, le lien entre le patrimoine bâti et l'identité collective que nous sommes en train de formuler. L'un étant le reflet de l'autre, une identité collective indéfinie donne lieu à des politiques de patrimonialisation tout aussi imprécises, et vice versa.

³⁴⁴ Luc Noppen, *op. cit.*, p. 9.

³⁴⁵ Anthony D. King, *op. cit.*, p. 5.

³⁴⁶ Il s'agit de la prémisse de l'ouvrage *L'idée du lieu* que Daniel Chartier détaille dans son introduction à l'ouvrage : Daniel Chartier, *op. cit.*, p. 15-25.

Berthiaume est à la fois constituée par les lecteurs³⁴⁷ à partir de l'imaginaire social et par ce que le texte dit sur elle. Nous avons évoqué les ramifications de l'imaginaire social entourant les villes fantômes dans le premier chapitre, et nous étudierons ici la trace textuelle qui permet, dans *Villes mortes*, d'inscrire chacune des quatre agglomérations urbaines du texte à même la figure de la ville fantôme. Nous verrons qu'elles sont mises en récit de façon à mettre en opposition leurs états habité et inhabité et qu'elles entraînent l'anticipation des ruines futures véhiculée par l'imminence d'une catastrophe, la perte de repères et la nostalgie provoquées par la perte de l'origine, la prolifération des espaces vidés de leur potentiel et l'ironie du lieu vacant et de son invasion.

3.2.1 Pompéi

Le récit « Pompéi » nous met en contact avec l'ancienne ville romaine à travers son histoire et les stades de son évolution jusqu'à l'époque contemporaine; la ville est mise en récit, ce qui lui donne un caractère fantôme. D'entrée de jeu, Pompéi est présentée à partir du moment où elle est habitée : « La nuit du 24 août de l'an 79, les habitants de Pompéi sont réveillés par un grondement sourd. C'est le Vésuve qui leur fait son wake-up call. Le Vésuve qui veut leur parler de lave rouge, de poussière grise, de roches noires qui lui grouillent dans le ventre. » (*VM*, 7) Berthiaume fait donc renaître la population de Pompéi à l'aube de sa destruction. Elle lui donne des intentions, des actions, de sorte qu'elle nous paraisse bien vivante : « Mais les habitants de Pompéi ne parlent pas la langue des volcans. [...] Ils embrassent leurs amours, serrent leurs enfants contre eux et pèsent sur le piton snooze de la mort imminente. Rêver. Juste dix minutes, encore. » (*VM*, 7) Ces habitants sont remplacés dans le récit par l'éruption volcanique qui les a tués. Au pied du Vésuve, Pompéi est indissociable de la catastrophe qui l'a détruite, elle est victime, comme ses habitants, de l'effacement : « Le mont Vésuve est à l'origine de la destruction de la ville de Pompéi, ensevelie le 24 août 79 sous une pluie de cendre et de boue qui l'a conservée jusqu'à nos jours dans son état antique » (*VM*, 11). La ville et sa disparition sont tellement liées dans le texte de Berthiaume qu'elles sont interchangeables : « Je me sens comme Pompéi. Je me sens comme vingt mille

³⁴⁷ Les spectateurs de la pièce présentée au Théâtre d'Aujourd'hui en 2011 doivent faire le même travail que le lecteur du texte puisque les villes fantômes ne sont aucunement représentées sur la scène.

personnes mortes d'un coup. » (*VM*, 27) Par la catastrophe, la ville est désertée, ce que le texte met aussi en évidence. Contrairement au site réel qui est visité par des milliers de personnes chaque jour, Berthiaume a voulu que les ruines soient désertes lors de l'arrivée de sa protagoniste : « Tout d'un coup, j'vois des grosses colonnes qui apparaissent au bout de la rue. Les ruines de Pompéi. J'entre sur le site. Y a personne. » (*VM*, 11) Berthiaume recrée donc, étape par étape, l'histoire de Pompéi en mettant en lumière chaque élément permettant sa désignation de ville fantôme. Comme nous l'avons noté au premier chapitre, une ville abandonnée devient fantôme lorsque l'image de son passé habité se combine à l'image de la ville abandonnée. Berthiaume, en mettant le sort de Pompéi en récit (en redonnant vie aux habitants de Pompéi, en mettant en scène ce qui a fait du lieu une ville abandonnée et en insistant sur l'aspect désert de la ville) permet à ce dédoublement de se produire.

« Pompéi » reconduit également un autre élément de l'imaginaire de la ruine et de la ville fantôme en insistant sur le danger que représente encore le Vésuve. Dès l'exergue du récit³⁴⁸, dans une citation tirée de la chanson « L'engeôlière » de Richard Desjardins³⁴⁹, l'éruption volcanique est une menace pernicieuse et imminente : « Personne ne sait ni comment, ni où, ni quand, nos lèvres touchent à la bouche du volcan » (*VM*, 7). Cette perception du volcan se poursuit dans le monologue. Dès qu'elle pose le regard sur le Vésuve, la protagoniste le perçoit en effet comme une sorte de bombe à retardement : « Il est là, juste devant moi. Le Vésuve. Endormi, comme tout le monde. Gros dragon tapi dans l'ombre, occupé à rêver sa prochaine catastrophe. Il reste là, silencieux, à surplomber la ville comme une menace magnifique. » (*VM*, 8) La menace d'une fin prochaine reste présente jusqu'à la fin du récit, où la protagoniste espère se faire pétrifier à son tour par la lave du volcan : « Je prie de toutes mes forces pour que [...] la lave arrive là, tu-suite, maintenant. Pour que le Vésuve se réveille pis nous crache ses tripes par la fenêtre. » (*VM*, 21) Par l'insistance portée au Vésuve et à l'imminence de sa prochaine éruption, « Pompéi » réitère une part fondamentale de l'imaginaire des ruines et de la ville fantôme : l'appréhension des ruines futures. Rappelons qu'au chapitre premier, nous avons vu que Roland Mortier

³⁴⁸ Même avant la publication et la représentation du texte au Théâtre d'Aujourd'hui, le texte, en format électronique fourni directement par l'auteure, contenait ces citations en exergue.

³⁴⁹ Richard Desjardins, « L'engeôlière », *Boum Boum*, Québec, Foukinic, 1998, 03:26 min.

décrivait Rome ruinée comme « une ville dont la chute terrifiante présage l'inéluctable destruction de toutes les œuvres de l'homme³⁵⁰. » La vue des ruines est donc associée à une perception pessimiste et fataliste du futur de l'humanité, comme l'énonçait aussi Martin Procházka au sujet des villes fantômes : « Most of its « life » is restricted to tales of the past, or historical accounts, but it also haunts the future, especially optimistic visions of the progress of civilization³⁵¹. » En présentant le Vésuve comme l'assurance d'une mort instantanée et prochaine, Berthiaume reproduit donc une part importante de l'imaginaire de ces lieux abandonnés. De plus, en présentant le Vésuve comme l'instigateur de la catastrophe, le récit « Pompéi » inscrit la ville dans le sillon des villes damnées, qu'une force supérieure décide d'éliminer. À ce titre, la fellation, qui est décrite dans le texte comme le seul acte sexuel réprimandé par les Romains (et, de ce fait, étant uniquement performé par les prostituées) (*VM*, 10), pourrait entraîner la punition divine, l'éruption du Vésuve, selon la protagoniste. Lorsqu'elle fait une fellation à l'homme qui la quitte, la protagoniste espère provoquer la catastrophe qui l'immortaliserait avec l'homme qu'elle aime : « Je suce Victor comme on fait une prière : à genoux, en fermant les yeux, en espérant de toutes mes forces que quelque chose arrive : Dieu, un miracle, une éruption volcanique. » (*VM*, 23) En assimilant la catastrophe à une volonté divine, Berthiaume arrime son discours au sujet de Pompéi à ceux au sujet de villes comme Atlantide ou Sodome et Gomorre, ces lieux de péchés détruits par une entité divine.

3.2.2 Gagnonville

Pour sa part, la ville de Gagnon, dans le deuxième récit de *Villes mortes*, est présentée à la lumière de sa destruction et de la nostalgie de ses habitants. L'exergue, tiré de la chanson « Schefferville, le dernier train³⁵² » de Michel Rivard indique d'emblée la filiation entre Gagnon et Schefferville, une autre ville minière abandonnée du Nord québécois : « Je suis monté à pied sur la côte du radar / J'ai vu mourir ma ville sous le soleil du Nord ». Comme dans la chanson de Rivard, la fin de Gagnon, dans *Villes mortes*, est associée à la fin de

³⁵⁰ Roland Mortier, *op. cit.*, p. 24.

³⁵¹ Martin Procházka, « Monument or Trash? », *op. cit.*, p. 67.

³⁵² Michel Rivard, « Schefferville, le dernier train », *Sauvage*, Montréal, Audiogram, 1983, 05:30 min.

l'activité minière : « Je suis née à Gagnonville. C'est normal que ça vous dise rien. C'est plus sur aucune map nulle part. Ils ont tout rasé en 85 quand la mine a fermé. » (*VM*, 31) Mais contrairement à Schefferville ou aux villes minières de l'Ouest américain que nous avons présentées au premier chapitre, Gagnon n'a pas seulement été abandonnée par ses habitants, elle a été démolie, « rasé[e] », après sa fermeture. Le texte met l'accent sur cette destruction et son impact sur l'identité des « Gagnonvillois », notamment à travers l'image de la grue qui détruit leur maison. La protagoniste utilise d'abord cette image comme métonymie de la fermeture de la ville (« Donc, en 85, quand le gouvernement a rentré une grue dans notre maison, on a été obligés de déménager » (*VM*, 32)) pour ensuite évoquer les aspects psychologiques de la démolition, en particulier le suicide de sa voisine : « J'ai pensé à [...] la voisine pendue dans son cabanon. Je me suis demandé pourquoi elle avait fait ça. Peut-être qu'elle s'était imaginé sa maison avec une grue dedans, pis que ça l'a tellement déprimée qu'elle avait eu le goût de se pendre. » (*VM*, 42) Nous avons vu que dans l'imaginaire, la maison évoque le corps et les aspirations de l'humain qui y réside. En ce sens, elle symbolise une partie de l'identité d'une personne, à travers les souvenirs et les projets qu'elle laisse transparaître. La destruction de la maison est alors davantage que matérielle, elle attaque une part de l'identité, ce que Berthiaume souligne à travers la dépression et le suicide de ceux dont l'habitat a été anéanti à coup de grues. Résidu de l'industrie minière et démolie au plus grand désarroi de sa population, la ville de Gagnon, telle que représentée par le texte de Berthiaume, s'inscrit au cœur de l'imaginaire des villes fantômes sacrifiées, résidus et détruites que nous avons abordées au début de ce mémoire.

Les villes abandonnées deviennent fantômes par le discours tenu sur elles³⁵³, notamment à partir des souvenirs de leurs anciens habitants, ce qui est également le cas de Gagnon dans *Villes mortes*. « Gagnonville » raconte la réunion des « Gagnonvillois » et la façon dont ils font survivre Gagnon malgré sa destruction :

Tous les cinq ans, il y a un souper commémoratif des anciens de Gagnonville. [...] tous les Gagnonvillois se retrouvent pour [...] se faire croire que c'était donc mieux dans le temps qu'ils vivaient tous parkés les uns contre les autres dans des maisons mobiles. À les entendre, on dirait qu'ils parlent du paradis perdu, de l'eldorado ou je sais pas quoi. (*VM*, 36)

La mémoire collective des « anciens de Gagnonville », qui illustre la nostalgie qui se

³⁵³ Il s'agit d'une des conclusions de notre premier chapitre.

développe autour de la ville sacrifiée que nous avons évoquée plus haut, assure la pérennité du lieu malgré la disparition de ses structures³⁵⁴ et permet de faire subsister l'idée de la ville alors qu'elle était habitée et « vivante ». D'ailleurs, jamais Berthiaume ne parle d'ex-Gagnonvillois; cette identité est toujours vécue au présent, elle ne quitte jamais ceux qui ont habité la ville, comme nous l'avons noté des populations des villes sacrifiées comme Saint-Paulin Dalibaire ou Saint-Octave-de-l'Avenir. Dans le texte, l'expression « Gagnonville au grand complet était là » (*VM*, 45), associe, toujours à l'aide d'une métonymie, l'existence du lieu à celle de ses anciens habitants. Comme nous l'avons signalé plus haut au sujet de Pompéi, ce procédé rhétorique contribue à formuler l'idée d'une ville de Gagnon habitée, vivante, qui, se combinant à celle de la ville détruite et effacée des cartes routières, contribue à donner à la ville une existence fantôme.

3.2.3 Kandahar

Dans « Kandahar », Berthiaume présente la ville d'Asie centrale à partir de trois espaces semblablement désertés ou vacants : une base militaire, la ville elle-même et une maison vide. Le camp où réside la protagoniste est brièvement présenté : « Sors de la roulotte des douches. Chemin de gravelle. Sable. Cris d'oiseaux. Boardwalk. » (*VM*, 53) Bien qu'il y ait vraisemblablement plusieurs soldats résidant dans cette base militaire, la protagoniste n'y rencontre personne à l'extérieur du café Tim Horton's³⁵⁵ où elle travaille. Dans le texte, on insiste sur son isolement et celui du camp : « Qu'est-ce que j'avais d'affaire à venir me crisser icitte, au beau milieu du désert, au beau milieu de la guerre [...]. » (*VM*, 60) Ces maigres descriptions du lieu permettent de le définir comme vide et désertique, ce qui trouvera écho dans les autres unités d'espace construit du récit « Kandahar ».

Lorsque la protagoniste met les pieds à l'extérieur de la base militaire pour la première fois, elle est frappée par l'apparence de la ville de Kandahar. C'est d'abord l'aspect monochrome du lieu qui lui donne l'impression que l'espace bâti qu'elle voit est en train de

³⁵⁴ Nous avons d'ailleurs évoqué comment le discours sur le lieu, notamment l'ouvrage d'Annie Carle dans le cas de Gagnon, est essentiel à ce qu'une ville détruite soit fantôme puisqu'il compense l'absence de structures physiques.

³⁵⁵ Notons que, même lorsqu'elle a des contacts sociaux dans le café Tim Horton's, ils sont dépeints comme machinaux, répétitifs et aliénants par le texte : « Café. Beigne à la poudre, café. Hug. Bagel, fromage à la crème, good morning, you too, smile, café. » (*VM*, 58)

disparaître sous ses yeux :

Une rue. Beige. Avec des clôtures beiges. Des tas de cochonneries beiges. Des chars beiges. Des barrières beiges. Des hommes armés beiges. Pis du sable. Partout. Du sable tellement fin qu'on dirait de la farine; tellement fin qu'il reste en suspension dans l'air pis qu'il rend flous les contours des affaires. Du sable qui donne l'impression que tout est en train de s'effacer. (VM, 64)

En plus de cette impression que le lieu s'estompe à vue d'œil, la protagoniste souligne à quel point l'endroit lui paraît désert : « [...] j'aurais pensé qu'on était sur la Lune, tellement y a rien. La Lune le jour des vidanges, mettons. C'est à ça que ça ressemble. » (VM, 67) Percevant le vide à même ce lieu qui porte pourtant des traces d'habitation, la protagoniste souligne l'impression d'un « dérèglement dans l'ordre des choses » que provoque la ville abandonnée chez le sujet. Organisation urbaine vide qui ne devrait pas l'être, Kandahar est donc présentée par Berthiaume comme une ville fantôme.

Le dernier lieu vacant proposé par « Kandahar » est une résidence luxueuse vide. Ce lieu riche et coloré détonne dans la ville morne et désaffectée décrite par la protagoniste :

Pis là, au milieu du beige, je vois... un château. Un château comme un gâteau de mariage. Rose, blanc, avec des étages, des roses en fer forgé, des froufrous, de la guimauve, des fenêtres en cœur. Un vrai château de princesse. Là, out of nowhere. Un mirage dans le désert. Un miracle au milieu des cochonneries. (VM, 67)

Mirage ou miracle dans Kandahar, ce lieu matérialisant les excès des châteaux de contes de fées n'en demeure pas moins aussi vide que la ville beige qui l'entoure. Cette résidence étant un investissement immobilier spéculatif, elle n'a jamais été habitée : « Ça appartient à des amis du gouvernement afghan. [...] ils se font construire des châteaux avec l'argent des contrats américains, puis ils se sauvent à Dubaï, avec leur famille. » (VM, 67) Ces résidences luxueuses – que les Afghans nomment des « palais pakistanais » – construites pour blanchir de l'argent ou afin de provoquer la hausse des prix des logements dans certains quartiers³⁵⁶, rappellent les développements immobiliers d'envergure qui n'ont jamais été complétés ou qui n'ont pas eu le succès attendu, comme le quartier « *little Paris* » en Chine que nous avons présenté au premier chapitre. L'idée de ce lieu luxueux, et des projets que sa construction

³⁵⁶ Marc Kravetz, « Les favelas de Kaboul ou les désillusions de l'après-talibans », *Rue 89*, 27 juin 2009, en ligne : <<http://blogs.rue89.nouvelobs.com/kaboul/2009/06/27/les-favelas-de-kaboul-ou-les-desillusions-de-lapres-talibans>>, consulté le 28 septembre 2014.

laisse sous-entendre, entre en conflit avec sa vacuité actuelle, son inutilité. La protagoniste souligne l'absurdité d'une telle richesse gaspillée : « Je comprends pas. Ils se font construire ça pis ils restent pas dedans? » (*VM*, 67) Ultimement, le cheminement de la protagoniste dans les lieux vides de « Kandahar », du camp militaire « temporaire » jusqu'au palais luxueux, en passant par les rues désaffectées de la ville, la mène à voir l'échec, l'absurdité et la vacuité des projets humains, immobiliers autant que militaires.

3.2.4 Le Quartier DIX30

À l'inverse de « Pompéi » et « Gagnon », le récit « DIX30 » présente d'abord le lieu déserté pour qu'il soit ensuite rempli. Les images du lieu vide et du lieu plein se confrontent néanmoins pour évoquer la ville fantôme. Arrivant en pleine nuit dans le centre commercial à ciel ouvert, la protagoniste note l'absence complète d'autres êtres humains : « Y a personne. Les rues sont vides. Les stationnements sont vides. Les magasins sont vides. Y a rien. Juste des soldes, partout. Pis les mannequins des boutiques qui nous observent, du haut de leur cinq pieds huit pas de tête. » (*VM*, 85) La fonction commerciale du lieu provoque cette désertion épisodique du DIX30 et rappelle la citation de Rodrigo García mise en exergue : « Avant on avait des villes. Maintenant, on a des magasins³⁵⁷. » Malgré cette fonction purement commerciale du lieu, l'organisation urbaine du Quartier DIX30 se veut le miroir d'une ville, et la publicité en fait d'ailleurs un milieu de vie à part entière³⁵⁸. Par le truchement d'une annonce radiophonique, Berthiaume présente au lecteur cette stratégie marketing derrière le Quartier DIX30 :

Inspiré du modèle du Lifestyle Center, le Quartier DIX30 est situé à l'angle des autoroutes 10 et 30 à Brossard. [...] Plus de 200 boutiques et restaurants s'étalent sur un terrain de deux millions de pieds carrés, permettant au public de satisfaire tous ses besoins dans un même lieu. Doté d'une salle de spectacle ultramoderne de 900 places, d'un hôtel-boutique, d'un spa et d'un gym, le Quartier DIX30 représente un investissement de près de 500 millions de dollars ayant pour objectif de créer un milieu de vie urbain où il fait bon vivre et s'amuser. Le Quartier DIX30, c'est plus qu'un centre commercial : c'est un centre à l'échelle humaine axé sur la qualité de vie, la beauté, les espaces verts et

³⁵⁷ Rodrigo Garcia, « L'histoire de Ronald, le clown de Mac Donald's », cité dans *VM*, p. 79.

³⁵⁸ À ce sujet, voir l'analyse du discours publicitaire entourant le Quartier DIX30 dans Marie Parent, *op. cit.*

une grande diversité au point de vue de l'offre. Quartier DIX30 : laissez-vous surprendre encore et encore. (*VM*, 92-93)

En « zigzagu[ant] dans les rues désertes » (*VM*, 92), la protagoniste ne peut que constater que ce « milieu de vie urbain » n'abrite pas âme qui vive. Cet espace construit, puisqu'il n'est pas une ville, mais bien une agglomération d'entreprises privées avec des heures d'ouverture fixes, prend donc les aspects d'une ville abandonnée après la fermeture de ses magasins. Comme dans « Kandahar », la protagoniste souligne le paradoxe de ces constructions luxueuses vides : « Devant nous, au loin, y a un gros building rond. Un genre de mégacomplexe au milieu de nulle part. [...] C'est un grand hall lumineux, avec des lustres en faux diamants pis du tapis psychédélique à la grandeur. Mais y a personne. » (*VM*, 86) En soulignant l'incongruité d'un « milieu de vie » inhabité, Berthiaume intègre le DIX30 dans l'imaginaire des villes fantômes et des bâtiments d'envergure vacants des villes destituées comme Détroit.

La ville envahie, qui est aussi, nous l'avons vu au premier chapitre, un filon de l'imaginaire de la ville fantôme, est également représentée dans « DIX30 ». Alors que la protagoniste constate la vacance du *Lifestyle center*, elle est surprise par l'apparition de plusieurs morts-vivants : « Pis c'est là qu'on les voit. À travers les fog machines pis les stroboscopes, on les voit. Ils sont des centaines, voire peut-être des milliers. Ils n'ont plus rien d'humain. Des monstres. » (*VM*, 86) En peuplant le lieu d'êtres qui ne sont pas tout à fait vivants, Berthiaume maintient l'idée du lieu déserté, où l'espace laissé vacant par les humains a été envahi par des entités inhumaines. De plus, comme la végétation qui s'empare des espaces construits laissés à l'abandon, les zombies de Berthiaume s'immiscent dans les rues désertes du DIX30 : « Toutes les portes de toutes les boutiques s'ouvrent en même temps. [...] Pis ils sortent. Ils sont des milliers. Il en sort de partout. » (*VM*, 93) Peter Dendel considère que les scénarios post-apocalyptiques comme les invasions de zombies sont des « baromètres de l'anxiété culturelle³⁵⁹ »; déserté et envahi par des zombies dans *Villes mortes*, le Quartier DIX30 véhiculerait donc une partie de ces inquiétudes contemporaines.

³⁵⁹ C'est d'ailleurs le titre de l'article que nous avons cité au premier chapitre : Peter Dendel, *op. cit.*

À partir de la figure de la ville fantôme, il est possible de donner davantage de sens aux lieux développés par Berthiaume ainsi qu'aux discours qu'ils font émerger. Au fil de ses ramifications, nous avons vu que les « villes mortes » de Berthiaume évoquent tour à tour une certaine culpabilité, une nostalgie, un sentiment d'échec et de gaspillage ainsi que certaines craintes face à la société contemporaine. À travers les quatre univers très différents qu'elle développe autour de ces quatre lieux, la jeune dramaturge semble vouloir, intentionnellement, produire ces différents effets de lecture. L'espace construit se faisant le miroir de la collectivité et contribuant à sa fondation (en conservant la mémoire collective), ces idées qu'entraînent les villes fantômes du texte ne peuvent être isolées de l'identité collective. En ce sens, à travers des invasions de zombies, des fellations impromptues, des soirées commémoratives et des « efforts de guerre » qui ne servent à rien, Berthiaume semble vouloir parler de regrets et de peurs face au devenir de la communauté de ses protagonistes, de sa communauté. Ainsi, la culpabilité, la nostalgie, le sentiment d'échec et la crainte par rapport au contemporain deviennent les symptômes d'une perte des origines, d'un héritage qui s'est effrité et dont on ignore ce qui va en advenir, comme les lieux dépeints par l'auteure.

3.3 Conclusion : l'universalisation des lieux fantômes

Étudiés séparément comme nous venons de le faire, les lieux de *Villes mortes* présentent plusieurs caractéristiques qui permettent de les considérer à l'aune de l'imaginaire de la ville fantôme. Ce faisant, le texte assimile chaque espace construit à un ensemble de vecteurs imaginaires que nous avons relevés au premier chapitre : l'abandon, l'échec, la destruction, la mort, donnent aussi voix à des discours laissant paraître la crainte, la nostalgie, la culpabilité, la déception, etc. Le fait que chacun des récits prenne place dans une organisation urbaine dégradée entraîne une impression généralisée d'effondrement du milieu social, qui, nous l'avons vu, se veut lui-même le reflet de la communauté. Par ces « quatre filles vivantes qui racontent leur relation avec une ville morte » (VM, C4), les lieux de *Villes mortes* universalisent la ruine aux sens propre et figuré. La dégradation, l'incomplétude et l'opprobre propres à l'imaginaire de la ville fantôme s'introduisent dans chaque élément des récits : le monde paraît rempli de villes fantômes qui, elles, sont peuplées de personnages eux-mêmes en ruine puisque leur identité est fragmentaire. L'identité collective, que nous

avons arrimée à la mémoire collective, est symbolisée par le patrimoine bâti qui, dans *Villes mortes*, est dépeint comme vide, détruit, assiégé et en constante désagrégation. Nous avons vu que la pérennité du patrimoine matériel assure celle de la mémoire collective et groupe lui-même. Ces trois structures de l'identité collective sont redevables à un récit d'identité de la communauté qui sélectionne des moments d'histoire afin de créer une origine et une biographie du groupe qui est transmise sous forme de mémoire collective, et s'appuie sur la préservation de certains espaces construits mis en lien avec ce récit.

Dans *Villes mortes*, tout l'espace construit semble détruit ou en voie de disparition, si bien que rien ne semble plus faire partie de ce patrimoine bâti : aucun lieu n'est protégé parce qu'il porte une mémoire devant survivre aux individus, les villes n'ont pas de valeur symbolique qui dépasserait la valeur matérielle des biens qu'elles contiennent. Cette observation trouve écho sur la scène lors des représentations de *Villes mortes* au Théâtre d'Aujourd'hui en 2011, notamment à travers de l'espace scénique aménagé par Bernard Lavoie³⁶⁰. Dans *Lire le théâtre*, son ouvrage phare sur l'analyse théâtrale, Anne Ubersfeld souligne la relation iconique entre l'espace théâtral et la société dont il produit une représentation : « l'espace [...] n'est pas seulement l'*imitation* d'un lieu sociologique concret et correspondant à la classe dominante, mais la transposition topologique (à proprement parler iconique) des grandes caractéristiques de l'espace social tel qu'il est vécu par telle ou telle couche de la société³⁶¹. » Dans la représentation de *Villes mortes* au Théâtre d'Aujourd'hui, l'espace scénique est équivoque: il a pour seul décor un lit à baldaquin (qui se situe on ne sait où) qui se déforme de récit en récit, qui se ruine pour ne devenir qu'une barricade, un mur informe et anonyme dans un endroit toujours indéfini. Cet espace produit par *Villes mortes*, s'il transpose, comme le suggère Ubersfeld, les caractéristiques de l'espace social tel qu'il est vécu par certaines couches de la société, montre celui-ci en train de s'effondrer, de s'effacer, de perdre ce qui le rend significatif. Ubersfeld indique que l'un des rôles principaux de la mise en scène est de s'assurer que les caractéristiques de l'espace

³⁶⁰ Bien que notre analyse porte essentiellement sur la version de *Villes mortes* éditée aux Éditions de Ta Mère en 2013, l'interprétation du texte au Théâtre d'Aujourd'hui en 2011 offre des éléments d'analyse supplémentaires, notamment au niveau de la mise en scène, qui permet une compréhension plus globale de l'œuvre. L'analyse de ces éléments de la représentation théâtrale se veut complémentaire à celle du texte.

³⁶¹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Messidor / Éditions sociales, 1982, p. 154. L'auteure souligne.

représenté demeurent actuelles pour le spectateur:

Tout un travail rattache les grandes catégories de l'espace scénique aux catégories selon lesquelles le spectateur perçoit l'espace social [...] le metteur en scène se voit contraint de spatialiser non tant *l'espace social du temps ou de l'histoire dans lesquels le texte a été écrit, que son propre espace social et celui de ses spectateurs*³⁶².

La façon dont le spectateur perçoit la société est donc indissociable de l'espace créé par le texte, ce qui, dans *Villes mortes*, consiste en un univers en pleine dégradation, comme les villes racontées par les protagonistes. L'œuvre de Berthiaume inscrit donc, à même l'imaginaire entourant ses quatre villes fantômes, une vision de l'espace social contemporain des spectateurs en pleine ruinification.

Sans patrimoine, le passé n'a plus d'attaches dans le présent et échappe à la mémoire collective. L'identité du groupe, qui se fonde sur cette mémoire collective, est ébranlée, comme le laisse transparaître l'isolement des protagonistes que nous avons noté au début de ce chapitre. À travers la multiplication de constructions en ruine dans *Villes mortes*, la mémoire s'effrite, entraînant inévitablement une identité collective lacunaire. Bien que les bases sur lesquelles s'érigent la collectivité soient variables, l'imaginaire national, par exemple, a été développé pour compenser une perte de transmission culturelle entre les générations, comme le note Katherine Ann Roberts dans sa thèse « Le roman national des femmes au Québec » : « [...] l'idéologie nationaliste est un phénomène d'organisation politique mondiale spécifiquement *moderne* : une sorte de millénarisme séculaire [...] originaire d'un effondrement dans la transmission des valeurs sociales. » Dans un monde où, comme dans *Villes mortes*, toute communauté imaginée semble s'effondrer, la transmission culturelle n'est plus assurée par la mémoire collective. Ce transfert de valeurs et de pratiques culturelles n'étant, semble-t-il, plus effectué par la communauté ni par les ancêtres, les protagonistes de *Villes mortes* se retrouvent héritières d'une culture lacunaire dont elles ignorent les origines et qu'elles ne savent, à leur tour, transmettre. En ce sens, nous considérons que leur identité collective est ébranlée.

L'ordre de succession des lieux fantômes dans *Villes mortes* ajoute également à la portée significative de ceux-ci, à l'impression que le monde raconté par les protagonistes est

³⁶² *Ibid.*, p. 155. L'auteure souligne.

envahi par la ruine. Les quatre actes d'énonciation formant *Villes mortes* n'ont pas lieu au cœur des villes fantômes que nous avons présentées. Ils racontent, *a posteriori*, les événements y ayant eu lieu, de façon à ce que la prise de parole des protagonistes se produise en un temps et un lieu indéfinis. La seule temporalité pouvant être extraite de ces prises de parole relève donc de l'ordre dans lequel elles sont présentées l'une par rapport à l'autre. Les quatre parties du texte se succèdent sans explication ni lien explicite³⁶³, comme des nouvelles distinctes desquelles le lecteur doit lui-même extraire une logique organisatrice. Rappelons que cet ordre a changé au fil de l'évolution de *Villes mortes*³⁶⁴ : les deux premières parties du texte ont toujours conservé le même agencement, alors que la fin a évolué, avec le temps. Ces modifications mettent l'accent sur la logique d'assemblage du texte, qui reconstitue la chronologie de l'imaginaire de la ville fantôme. La figure de la ville fantôme, que nous avons détaillée au début de ce mémoire, nous permet d'établir une parenté et une ligne du temps entre les villes mortes de Berthiaume : à Pompéi, la ville fantôme mythique ayant contribué à l'essor de l'imaginaire des ruines, succède Gagnon, celle de la réalité minière et nordique du Québec industriel. En finale, on nous présente une anticipation des ruines futures : Kandahar, qui pourrait bientôt prendre les airs des villes européennes détruites par les raids aériens de la Deuxième Guerre mondiale, et un « quartier » neuf inhabité dont les matériaux en « faux finis » annoncent déjà sa courte durée de vie. En plaçant « Kandahar » avant « DIX30 » dans la version du texte publiée aux Éditions de Ta Mère, Berthiaume s'assure de conserver cet ordre chronologique puisque, si la finale de « Kandahar » (dans laquelle un soldat vient sauver la protagoniste à la fin de la guerre en 2014 (*VM*, 72)) pouvait évoquer un futur proche pour le spectateur de la pièce jouée au Théâtre d'Aujourd'hui en 2011, elle allait très vite signifier le passé pour un éventuel lecteur de la version de *Villes mortes* publiée en 2013. Avec l'ordre établi aux Éditions de Ta Mère, les villes s'effondrent chronologiquement en 79,

³⁶³ Dans la représentation de la pièce en 2011, après chaque monologue, les quatre comédiennes, cagoulées, placent le décor (un lit à baldaquin) pour le monologue suivant au son de la musique de Géraldine et Navet, dont les paroles ont un lien plus ou moins précis avec ce qui a précédé ou ce qui suit.

³⁶⁴ La première version de la pièce, présentée au Festival Fringe de Montréal en 2009, était constituée de 3 parties (« Pompéi », « Gagnonville » et « DIX30 »), celle de 2011 au Théâtre d'Aujourd'hui présentait une nouvelle partie, « Kandahar », à la fin de la pièce (« Pompéi », « Gagnonville », « DIX30 » et « Kandahar ») et l'édition du texte, publié aux Éditions de Ta Mère en 2013, a inversé les deux dernières parties de la pièce de 2011 (« Pompéi », « Gagnonville », « Kandahar » et « DIX30 »).

1985, 2014 et au présent ou dans un futur imminent pour le Quartier DIX30. Cet ordre de succession des récits, cette chronologie des villes fantômes, peut laisser supposer une tentative de reconstruction de la mémoire collective, où tous les souvenirs sélectionnés sont agencés de façon à créer un enchaînement chronologique qui répond à la logique d'assemblage du récit des origines. L'agencement des parties de *Villes mortes*, en respectant la chronologie de la disparition des villes, peut être considéré comme une refonte de la mémoire collective où l'effondrement du social a une origine (Pompéi) et un déroulement historique qui se poursuit jusqu'au présent. En ce sens, dans *Villes mortes*, les villes fantômes constituent la mémoire collective ainsi que la seule perspective future. Elles sont universelles et les individus, comme le font les protagonistes, y inscrivent leur identité collective, à même l'imaginaire de la damnation, de l'échec et de la mort.

CONCLUSION

À l'aune des attributs des ruines, la ville fantôme entraîne une réflexion et une redéfinition du temps social, de la mémoire collective et, ultimement, de l'identité qui en découle. Ce rapport entre l'intérêt pour les vestiges du passé et l'ébranlement des fondements à partir desquels on appréhende le présent a déjà été observé au sujet des ruines antiques; dans leur ouvrage *La mémoire en ruines*, Valérie-Angélique Deshoulières et Pascal Vacher affirment en effet que « revisiter l'Antiquité nous met en demeure de parcourir les sites du passé avec une conscience du temps déchirée, trouvée, fragmentée, à recomposer indéfiniment³⁶⁵. » Dans ce mémoire, nous avons voulu marquer la transition de cet imaginaire des ruines vers une figure plus contemporaine et plus américaine, celle de la ville fantôme, qui produit elle aussi une perception du temps déchiré, et qui, plus particulièrement, met en évidence une ligne de tension entre un passé fragmenté, toujours prêt à s'évanouir, et un présent qui cherche à s'unifier en y plongeant ses racines. Nous avons donc suivi le fil reliant les villes fantômes empiriques et fictionnelles à la critique sociale qu'elles entraînent dans *Villes mortes* de Sarah Berthiaume. Pour ce faire, nous avons entrepris de détailler la figure de la ville fantôme et les effets qu'elle produit dans la fiction avant d'analyser le rôle précis qu'occupent ces lieux dans l'œuvre de Berthiaume : symboliser une identité collective ébranlée.

La ville fantôme est tout d'abord un lieu de discours, un espace construit que l'on définit comme tel parce qu'il s'impose à nous et qu'il provoque le musement : il s'y superposent ou s'y confrontent deux états du lieu, vide et plein. Pour qu'ils soient intelligibles en un même endroit, le vide et le plein doivent survenir à des moments différents, ils se transposent généralement en deux temps du lieu, un passé où il était habité et un présent où il est déserté. De ces rapports plein-vide/passé-présent découle donc une mise en récit de l'espace construit qui est nécessaire à la perception du lieu comme fantôme. Les mises en récit de la ville fantôme se déclinent de multiples façons selon divers facteurs, que nous avons abordés à partir de lieux empiriques, et parfois mythiques, considérés fantômes :

³⁶⁵ Valérie-Angélique Deshoulières et Pascal Vacher (dir.), *op. cit.*, p. 9.

la population ayant habité cet espace construit (quelle soit responsable ou non de l'abandon ou de la disparition du lieu), les variations de la valeur qui lui est accordée (les « villes » paraissant ainsi comme des déchets n'ayant plus de valeur, des versions déchues de ce qu'elles ont déjà été ou les résultats de l'échec de projets trop ambitieux) et son rapport au corps humain (qui entraîne les notions de mort, de maladie ou d'agonie et de blessures du tissu urbain). À travers ces mises en récit de villes fantômes s'est donc développée une figure, un ensemble de fictions latentes qui s'immiscent au cœur de la perception des espaces construits abandonnés. Ainsi, les histoires de l'île d'Atlantide, de Saint-Paulain Dalibaire, de Bodie, de Détroit, de Berlin et de bien d'autres forment une zone tampon entre le sujet et le lieu abandonné, qui en teinte la perception et la représentation.

Un corpus secondaire a permis de faire l'observation que, dans les œuvres de fiction, les villes fantômes se déploient aussi dans un régime spatio-temporel particulier : elles semblent surgir en des espaces et des temps mal définis, comme si on ne pouvait voir qu'elles, et que tout le reste demeurerait flou, mal éclairé, difficile à discerner. Cette façon de percevoir les choses correspond à celle des souvenirs tels qu'ils s'insèrent dans le continuum de la mémoire collective. Rappelons que, pour Maurice Halbwachs, la mémoire collective se base sur un temps et une spatialité reconstruits à partir des objets et des préoccupations du présent : nous nous souvenons d'une sélection succincte d'événements que nous réassemblons de façon à mieux répondre à nos besoins actuels. Le traitement de l'espace et du temps entourant les villes fantômes dans les œuvres de fiction étudiées dénote aussi un caractère imprésent, ils maintiennent dans l'équivoque l'existence effective du lieu, le lecteur ne sachant pas s'il s'agit d'un lieu arpenté ou inventé par les protagonistes. Si les villes fantômes sont représentées dans la fiction sur le mode du souvenir, cette ambiguïté et cette incertitude les entourant se comprennent comme une mise en doute ou un oubli partiel de ces mêmes souvenirs. Par le biais des œuvres de fiction, les villes fantômes s'immiscent dans la mémoire collective, comme des souvenirs qu'on sort des limbes de l'imaginaire social, mais qui restent incomplets, équivoques, problématiques.

Dans *Villes mortes*, de Sarah Berthiaume, ces souvenirs erratiques qui surgissent dans la mémoire collective coïncident avec un isolement extrême des quatre protagonistes. L'identité collective se fondant sur la mémoire des communautés, l'imprésence des villes

fantômes relevée dans tout notre corpus secondaire et qui se développe comme des souvenirs où l'absence laisse un manque béant, se traduit en lacunes dans le sentiment d'appartenance des personnages principaux de Berthiaume. Cette incomplétude est d'autant plus significative que la mémoire collective se reconstruit à rebours, à partir des éléments du présent, notamment à partir de traces du passé demeurées dans l'espace construit. Ainsi, la fonction des villes fantômes du texte semble être d'y symboliser un tissu social effrité où l'espace construit, tel que perçu au présent, rappelle une coupure, un fossé infranchissable avec le passé. Pour ce faire, Berthiaume ancre les lieux de son texte dans la figure de la ville fantôme en les mettant en récit dans des représentations connexes aux déclinaisons présentées au début de notre mémoire. Chacun des espaces construits du texte présente une confrontation du lieu vide avec le lieu plein ainsi qu'une adéquation entre le présent et la punition divine, la nostalgie des origines ou la vacuité des entreprises humaines, aussi bien militaires que commerciales. À travers la succession de ces représentations et la médiation avec l'imaginaire social qu'elles présentent et incitent, la communauté est représentée à la fois comme fautive et déracinée en plus d'agir sans but ni résultat. En tant qu'espaces construits représentant la collectivité, les villes fantômes de Berthiaume matérialisent spatialement une communauté dissoute, déracinée et égarée.

Voulant répondre à la question « Comment peut-on être née nulle part? », Berthiaume a ainsi ancré son texte dans l'imaginaire des ruines et des villes fantômes, au cœur des réflexions sur ce qui reste et ce qui se perd et, surtout, des conséquences de la perte, des legs et des histoires qui s'oublient, qui disparaissent comme les organisations urbaines abandonnées graduellement envahies et rongées par la végétation. Rappelons que, pour Véronique De Rudder, les discours populaire et médiatique assimilent l'origine à « une catégorie particulièrement pertinente d'élucidation du social et du politique, qui semble “expliquer” ou “justifier” l'action individuelle et collective³⁶⁶. » *Villes mortes* reconduit cette conception de l'origine en présentant des personnages séparés de leur milieu originaire, qui, semblant incapables d'adhérer au social et au politique, errent sans savoir que faire ni pourquoi agir. Ainsi, les protagonistes choisissent souvent l'immobilité et l'inaction ; elles affirment, par exemple : « Je reste longtemps comme ça. Couchée sur le flanc, avec les

³⁶⁶ Véronique de Rudder, *op. cit.*, p. 33.

jambes repliées sur moi-même » (*VM*, 27) et « Tout le monde est parti. Sauf moi. Moi je suis restée là ». (*VM*, 46)

Nous avons vu que c'est la mémoire collective qui lie le lieu à cette mésadaptation au présent, et que celle-ci est transmise à travers les formes matérielles du groupe, au présent. Pourtant, Pierre Nora considère, à l'inverse, que la multiplication des lieux de mémoire est symptomatique d'une disparition de la mémoire réelle :

Les lieux de mémoire naissent et vivent du sentiment qu'il n'y a pas de mémoire spontanée, qu'il faut créer des archives, qu'il faut maintenir des anniversaires, organiser des célébrations, prononcer des éloges funèbres, noter des actes, parce que ces opérations ne sont pas naturelles. [...] Si les souvenirs qu'ils enferment, on les vivait vraiment, ils seraient inutiles³⁶⁷.

Selon l'historien français, une fracture s'est produite entre la période contemporaine et le passé sur lequel elle est fondée, laissant l'individu seul dans un temps qu'il ne comprend pas : « Plus les origines étaient grandes, plus elles nous grandissaient. Car c'est nous que nous vénérons à travers le passé. C'est ce rapport qui s'est cassé³⁶⁸. » Une faille séparerait ainsi le sujet contemporain de son passé, de son origine, ce qui l'empêcherait d'hériter d'une identité culturelle fixe et limpide assurée par la mémoire collective. Dans *Villes mortes*, cette rupture se présente à travers des protagonistes coupées du reste du monde, évoluant dans les formes matérielles de communautés tout aussi isolées, en train de s'effondrer et de disparaître.

Bien que l'identité collective soit perçue comme étant en crise dans son texte, Berthiaume ouvre néanmoins une brèche dans l'isolement de ses personnages à travers leur prise de parole. La succession des quatre récits met en évidence les parcours et réflexions semblables des protagonistes et les fait émerger comme une communauté de femmes brisées, déracinées, mais pas aussi seules qu'elles ne le croient. La mise en scène de la représentation de *Villes mortes* au Théâtre d'aujourd'hui met en évidence cette collectivité puisque, lorsqu'elles ne parlent pas, les protagonistes, ensemble, modifient le décor entre les monologues. De cette façon, elles paraissent interagir et appartenir à un embryon de

³⁶⁷ Pierre Nora (dir.), *op. cit.*, p. 29.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 35.

communauté. Les récits de *Villes mortes* prennent aussi la forme de témoignages – les protagonistes ne font que relater ce qu’elles ont vécu, rien de nouveau ne se déroulant dans le présent de l’énonciation – qui permettent au sujet contemporain de s’inscrire dans le social. Comme le souligne Aleida Assmann, le témoignage, dès sa circulation, passe de la mémoire individuelle à la mémoire collective : « Once they are verbalized in the form of a narrative or represented by visual image, the individual’s memories become part of an intersubjective symbolic system and are, strictly speaking, no longer a purely exclusive and unalienated property³⁶⁹. » En d’autres mots, lorsque l’expérience individuelle est partagée à travers le témoignage, elle entre dans l’imaginaire social, à partir duquel se fonde la mémoire collective. Dans *Villes mortes*, les témoignages des protagonistes semblent vouloir combler le manque laissé par la disparition de la mémoire collective (symbolisée, nous le rappelons, par la disparition des structures matérielles de la communauté, par les villes fantômes) en recréant leur propre mémoire à partir de ce qu’elles ont vécu. En ce sens, elles paraissent revenir d’outre-tombe³⁷⁰ pour venir « rembourser » la dette que leurs contemporains ont contractée envers leurs ancêtres, démontrant une volonté de donner au témoignage la portée d’un document d’archives, porteur d’une mémoire essentielle à la compréhension du présent³⁷¹. En publiant *Villes mortes* aux Éditions de Ta Mère, Berthiaume assure également

³⁶⁹ Aleida Assmann, *op. cit.*, p. 50.

³⁷⁰ La fin de « Pompéi », le premier des quatre récits, se termine par l’ensevelissement de la protagoniste, qui est pourtant là, sur scène, pour nous raconter ce qui a mené à sa propre mort : « Et là, très doucement, y a une pluie de cendre qui se met à tomber du plafond. Une pluie de cendres très fine et très blanche qui recouvre mon corps, qui monte jusqu’au plafond de la chambre 407 du Best Western Hotel Plaza de Naples. » (*VM*, 27) Jamais la présence de la narratrice, après sa mort, n’est justifiée ni expliquée. Dans *Histoires de fantômes*, Martine Delvaux assimile d’ailleurs la position du témoin à celle du revenant : « En tant que survivant, le témoin est aussi un revenant. Il revient d’un ailleurs qui l’a transformé mais qu’il continue à habiter, à la manière d’un fantôme situé entre la vie et la mort. » (Martine Delvaux, *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignages dans les récits de femmes contemporaines*, Montréal, Presses de l’Université de Montréal, 2005, p. 126. L’auteure souligne.)

³⁷¹ Notons que cette impression est marquée par un effet de réel qui découle des recherches de l’auteure, dont certaines traces laissées dans le texte peuvent être rapprochées à des documents tirés de l’actualité. Par exemple, le récit « Kandahar » semble avoir été inspiré de témoignages parus dans la presse écrite au sujet de l’implication occidentale en Afghanistan. En effet, la mise en situation de « Kandahar », dépeint le lever d’une jeune femme dans la base militaire de Kandahar comme ceci : « Réveil. Cinq heures du matin. Robe de chambre. Gougounes. Sors de la tente. Soleil, gros Soleil. Déjà. [...] Sors de la roulote des douches. Chemin de gravelle. Sable. Cris d’oiseaux. Boardwalk. Line-up, gros line-up, déjà. » (*VM*, 53) Dans son article « A Taste of Kandahar », Jennifer Jones, employée du café Tim Horton’s de Kandahar, débute son récit-témoignage de la même façon : « My alarm goes

une plus grande pérennité aux discours qu'elle porte sur l'identité collective contemporaine, et ce partage intersubjectif de témoignages individuels peut donc investir plus durablement l'imaginaire collectif. En effet, Anne Ubersfeld affirme la nécessité du texte pour prolonger la vie des pièces de théâtre : « Certes, on aimerait les étudier sur scène, les jouer ou les voir jouer. Mais la représentation est chose instantanée, périssable ; seul le texte est perdurable³⁷². » En publiant *Villes mortes* aux Éditions de Ta Mère en 2013, Berthiaume assure une plus grande longévité aux témoignages qu'elle met scène, et qui intègrent la mémoire collective de façon plus permanente. Tout comme le parcours du texte, qui a cheminé de la marge (*the fringe*) jusqu'à intégrer l'institution littéraire en bonne et due forme, l'identité collective lacunaire des protagonistes et leur sentiment de marginalité semblent, à travers la prise de parole, se diriger vers une nouvelle identification, basée sur une mémoire collective plus récente, plus intime, mais cimentant tout autant la collectivité contemporaine des protagonistes.

off just before 5 a.m. I pull on my bathrobe, pad down the hallway and open the plywood door to a gravel road and a line of large rounded tents surrounded by concrete highway dividers. The sun is already up, and hundreds of birds have congregated in the few trees to bid the morning welcome with their cheerful chatter. [...] As I arrive at work, there's already a lineup, so I hustle in the side door. » (Jennifer Jones, « A Taste of Kandahar », *Canadian Living*, novembre 2007, renommé « Tim Hortons in Kandahar, Afghanistan: An insider's view » pour la publication en ligne, <http://www.canadianliving.com/life/community/tim_hortons_in_kandahar_afghanistan_an_insiders_view.php>, consulté le 30 avril 2014.)

³⁷² Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 8.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus principal

BERTHIAUME, Sarah, *Villes mortes*, Montréal, Éditions de Ta Mère, 2013, 97 pages.

Corpus secondaire

BERTHIAUME, Sarah, *Villes mortes*, mise en scène Bernard Lavoie, Montréal, Théâtre d'Aujourd'hui, 5 au 3 avril 2011.

BERTHIAUME, Sarah, *Villes mortes*, mise en scène Patrick Renaud, Montréal, Festival Fringe, 15 au 21 juin 2009.

CLAVEL, Bernard, *L'angélus du soir*, Paris, Albin Michel, 1988, 266 p.

COOVER, Robert, *Ville fantôme*, trad. de l'anglais par Bernard Hoepffner, Paris, Seuil, 2010 [1998], 221 p.

GÉLINAS, Ariane, *Transtaïga. Les villages assoupis Tome 1*, Montréal, Marchand de feuilles, 2012, 152 p.

GRACQ, Julien, *Le rivage des Syrtes*, Paris, José Corti, 1963 [1951], 322 p.

JENSEN, Wilhelm, « Gradiva, fantaisie pompéienne », dans Sigmund Freud, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, Paris, Gallimard, coll. « folio/essais », 1986 [1983], p. 29-135.

LABRECQUE, Jean-Claude, *Les smattes*, Québec, 1972, 86 min.

SAUCIER, Jocelyne, *Les héritiers de la mine*, Montréal, XYZ, 2000, 197 p.

SMITH-GAGNON, Maude, *Une tonne d'air*, Montréal, Triptyque, 2006, 51 p.

TREMBLAY, Jean-Alain, *La nuit des Perséides*, Montréal, Les quinze, 1989, 263 p.

Ouvrages critiques

AMOSSY, Ruth, *Parcours symbolique chez Julien Gracq. Le rivage des Syrtes*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1982, 310 p.

BERTHIAUME, Sarah, « Villes mortes », *Centre du Théâtre d'Aujourd'hui*, 2011, en ligne : <<http://www.theatredaujourd'hui.qc.ca/archives/pieces/villesmortes>>, consulté le 28 avril 2014.

CÔTÉ-DESJARDINS, Mathieu, « Villes mortes. Ce qui reste des cités oubliées », *Epoch Time*, 14 avril 2011, en ligne : <<http://www.epochtimes.fr/front/11/4/14/n3504539p.htm>>, consulté le 13 janvier 2015.

GOMEZ, Françoise, « Poétique du froid sur la scène contemporaine. *Sous la glace* (Falk Richter), *Ma chambre froide* (Joël Pommerat) et *Ykonstyle* (Sarah Berthiaume) », colloque international pluridisciplinaire *Le froid. Adaptation, production, représentation, effets/ Cold. Adaptation, production, representations, effects*, Observatoire de Versailles, Saint-Quentin-en-Yveline, 13 décembre 2013.

BLONDIN, Robert, *Si smattes que ça ?*, Québec, 1972, 59 min.

GUIOMAR, Michel, *Trois paysages du Rivage des Syrtes*, Paris, Librairie José Corti, 1982, 141 p.

Cadre théorique : imaginaire du lieu

BACHELARD, Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses universitaires de France, 1960, 183 p.

CHARTIER, Daniel, « Introduction. Penser le lieu comme discours », dans Daniel Chartier, Marie Parent et Stéphanie Vallières (dir.), *L'idée du lieu*, Montréal, Université du Québec à Montréal et Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », 2013, p. 15-25.

DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, 550 p.

ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985 [1979], 315 p.

FISSETTE, Jean, « Signe iconique, signe visuel », dans Bernard Darras (dir.), *Icône-image. Médiation et information*, vol. 6, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 29-39.

GERVAIS, Bertrand, *Figures, Lectures. Logiques de l'imaginaire. Tome 1*, Montréal, Quartanier, coll. « Erres essais », 2007, 243 p.

-----, *La ligne brisée. Labyrinthe, oubli et violence – Les logiques de l'imaginaire Tome 2*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres essais », 2008, 207 p.

ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Éditions Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1985 [1976], 405 p.

HALBWACHS, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Félix Alcan, coll. « Les travaux de l'année sociologique », 1925, 367 p.

LEFEBVRE, Henri, *La production de l'espace*, Paris, Éditions Anthropos, 1986 [1974], 485 p.

POPOVIC, Pierre, *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2008, 377 p.

TAYLOR, Charles, *Modern Social Imaginaries*, London, Duke University Press, 2004, 215 p.

Figure de la ville fantôme

a) Imaginaire des ruines

BOUGUERRA, Mohamed Ridha, « Fonctions des "ruines écrites" », *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, no 21, 2006, p. 15-33.

BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, J. Vrin, coll. « Sciences de l'homme », 1973, 323 p.

DACOS, Nicole, *Roma quanta fuit ou l'invention du paysage de ruines*, Bruxelles, Musée de la Maison d'Érasme et Paris, Somogy éditions d'art, 2004, 247 p.

ÉLOI, Sophie, « Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines », *Musée du Louvre*, en ligne : <<http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/vue-imaginaire-de-la-grande-galerie-du-louvre-en-ruines>>, consulté le 3 novembre 2014.

FERRANTI, Ferrante, *L'esprit des ruines*, Paris, Éditions du chêne, 2005, 255 p.

FORERO-MENDOZA, Sabine, *Le temps des ruines. L'éveil de la conscience historique à la Renaissance*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2002, 218 p.

GILPIN, William, *Trois essais sur le beau pittoresque, sur les voyages pittoresques et sur l'art d'esquisser des paysages*, Paris, Édition du Moniteur, coll. « Temps des jardins », 1982, 152 p.

LACROIX, Sophie, *Ce que nous disent les ruines. La fonction critique des ruines*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2007, 318 p.

----- « L'esthétique des ruines », Conférence donnée dans le cadre des 10^e Journées de l'architecture, le 29 octobre 2010, en ligne : <<http://www.ja-at.eu/images/stories/magalerie/esthetique-de-la-ruine-sophie-lacroix.pdf>>, consulté le 12 janvier 2014.

LÉVY, Maurice, « Les ruines dans l'art et l'écriture : esthétique et idéologie » *XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, no 13, 1981, p. 141-158.

LEWI, Alain, *Le sentiment de la nature chez les écrivains romantiques*, Paris, Bordas et fils, 1992, 125 p.

LONGLIN, *Traité de sublime*, trad. de Nicolas Boileau Despréaux, Paris, Librairie générale française, coll. « Livre de poche », 1995 [1955], 214 p.

MAKARIUS, Michel, « Les pierres du temps : archéologie de la nature, géologie de la ruine », *Protée*, vol. 35, no 2, 2007, p. 75-80.

-----, *Ruines*, Paris, Flammarion, 2004, 256 p.

MORTIER, Roland, *La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Librairie Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », no 144, 1974, 237 p.

SCHAAL, Hans Dieter, *Ruinen. Ruins. Reflexionen über Gewalt, Chaos und Vergänglichkeit. Reflexions about Violence, Chaos, and Transcience*, Stuttgart, Édition Axel Menges, 2011, 272 p.

SIMMEL, Georg, « Les ruines. Un essai d'esthétique », *La parure et autres essais*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1998, p. 111-118.

b) Mises en récit de villes fantômes

ABENÁBAR, Alejandro, *The Others*, États-Unis, 2001, 101 min.

AUSTIN, Dan et Sean Doerr, *Lost Detroit. Stories Behind the Motor City's Majestic Ruins*, 2013, Charleston (SC), The History Press, 172 p.

BLAISE, Bernard et Francis Lacassin, *Villes mortes et villes fantômes de l'Ouest américain*, Rennes, Éditions Ouest-France, 1990, 169 p.

BROWN, Ron, *Ghost Towns of Canada*, Toronto, Cannonbooks, 1987, 112 p.

CARLE, Annie, *Un seul souffle... la mine. Ville de Gagnon : 1960-1985*, Maskinongé, Éditions Annie Carle, 2006, 188 p.

BELBÉOCH, Bella et Roger, *Tchernobyl une catastrophe*, Paris, Éditions Allia, 1993, 220 p.

BURLINGAME, Rex H., « The Fate of Two "Ghost" Towns », *Illustrated World*, 9 February 1922, p. 858-859.

CARRIÈRE, Marcel, *Chez nous, c'est chez nous*, Québec, 1972, 81 min.

CHARTIER, Daniel, Marie Parent et Stéphanie Vallières (dir.), *L'idée du lieu*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », 2013, 206 p.

CLAUDON, Francis, « Le roman de la ville morte », *Corps écrit*, no 29, 1989, p. 73-80.

DELYSER, Dydia, « Authenticity on the Ground : Engaging the Past in a California Ghost Town », *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 89, n° 4, 1999, p. 602-632.

-----, « Good, by God, We're Going to Bodie! Ghost Towns in the American West », dans Gary J. Hausladen (dir.), *Western Places, American Myths : How We Think About the West*, Reno, University of Nevada Press, 2003, p. 273-295.

DESAN, Mathieu Hikaru, « Bankrupted Detroit », *Thesis Eleven*, vol. 121, no 1, p. 122-130.

DE VRIES, David, *Life After People*, État-Unis, 2008-2010.

DION, Robert, « Ville *in absentia*. L'imaginaire de Berlin détruit », Lucie K. Morisset, Luc Noppen et Denis Saint-Jacques (dir.), *Ville imaginaire, ville identitaire. Échos de Québec*, Québec, Éditions Nota bene, 1999, p. 327-342.

FLØGSTAD, Kjartan, *Pyramiden. Portrait d'une utopie abandonnée*, trad. de Céline Rommand-Monnier, Arles, Actes Sud, 2009 [2007], 165 p.

GAUTHIER, Bernard, « Gagnon, ville de la Côte-Nord », *Action nationale*, 6 juin 1985, p. 983-987.

HELWIG, Richard M., *Ohio Ghost Towns No. 12: Wood County, Galena (OH)*, Center for Ghost Town research in Ohio, 1990, 172 p.

KRAVETZ, Marc, « Les favelas de Kaboul ou les désillusions de l'après-talibans », *Rue 89*, 27 juin 2009, en ligne : <<http://blogs.rue89.nouvelobs.com/kaboul/2009/06/27/les-favelas-de-kaboul-ou-les-desillusions-de-lapres-talibans>>, consulté le 28 septembre 2014.

LAWRENCE, Francis, *I Am Legend*, États-Unis, 2007, 101 min.

LIMERICK, Patricia, « Haunted by Rhyolite. Learning from the Landscape of Failure », *American Art*, vol. 6, no 4, 1992, p. 18-43.

MALPHETTES, Stéphane, « Sanzhi ou Shanjihi. L'incroyable histoire des villes abandonnées », *L'internaute.com*, 29 août 2014, en ligne :

<<http://www.linternaute.com/actualite/magazine/dossier/l-incroyable-histoire-des-villes-abandonnees/sanzhi-ou-shanjhih-taiwan.shtml>>, consulté le 7 novembre 2014.

MEIER, Allison, « Essential Guide : Abandoned Amusement Parks », *Atlas Obscura*, 3 mai 2013, en ligne : <<http://www.atlasobscura.com/articles/essential-guide-abandoned-amusement-parks>>, consulté le 14 avril 2015

TOOR, Amar, « Taiwan's abandoned resort town and the future that never was », *The Verge*, 14 mai 2013, en ligne : <<http://www.theverge.com/2013/5/14/4329414/photos-of-san-zhi-abandoned-futuristic-resort-in-taiwan>>, consulté le 23 septembre 2014.

VALERA, Stephanie, « Black Friday : Ghostly Images of Abandoned Malls by Seph Lawless », *Weather.com*, 9 février 2015, en ligne : <<http://www.weather.com/travel/news/abandoned-malls-seph-lawless-photos-20140408>>, consulté le 14 avril 2015.

c) Histoire et contextualisation des villes fantômes

ACADÉMIE FRANÇAISE, « Dictionnaire de l'Académie. Préparation de la 9^e édition », *La banque des mots*, vol. 5, 1973, p. 119-120.

BANIC GRUBISIC, Ana, « Route 66. The Pop-cultural Trip to the West », *Journal of the Geographical Institute Jovan Cvijic*, vol. 62, no 1, 2012, p. 103-123.

BANVILLE, Charles, *Les Opérations Dignité*, Ste-Foy, Fonds de recherches forestières de l'Université Laval, 1977, 128 p.

BADAoui, Rémi, « De la menace atomique aux conflits de "faible intensité". L'emprise croissante de la guerre sur la ville », *Les Annales de la Recherche urbaine*, no 91, 2001, p. 27-34.

BENJAMIN, Walter, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, trad. de l'allemand par Maurice Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « folio/essais », 2000, p. 427-443.

BLETON, Paul et Richard Saint-Germain (dir.), *Les hauts et les bas de l'imaginaire western dans la culture médiatique*, Montréal, Triptyque, 1997, 240 p.

BRANDON, William, *The American Heritage Book of Indians*, New York, American Heritage, 1961, 424 p.

COMTE CORTI, Egon Caesar, *Vie, mort et résurrection d'Herculanum et de Pompéi*, trad. Henri Daussy, Paris, Librairie Plon, coll. « D'un monde à l'autre », 1953 [1940], 234 p.

DESBIENS, Caroline, « “Une richesse qui nous appartient.” Ressources, territoire et imaginaire du Nord à la baie James », dans Daniel Chartier (dir.), *Le(s) Nord(s) imaginaire(s)*, Montréal, Imaginaire/Nord, coll. « Droit au pôle », 2008, p. 73-90.

ENCKELL, Pierre, *Matériaux pour l'histoire du vocabulaire français. Deuxième série*, vol. 26, no 15, p. 357.

FRIEDMAN, Donald F., *Symbolist Dead City: A Landscape of Poesis*, New York, Garland, 1990, 212 p.

GARNER, John S., *The Company Town : Architecture and Society in the Early Industrial Age*, New York, Oxford University Press, 1992, 245 p.

HARDT, Michael et Antonio Negri, « The monstrosity of flesh », chap. dans *Multitude : War and Democracy in the Age of Empire*, New York, The Penguin Press, 2004, p. 190-196.

[INCONNU], *La Bible*, trad. Lemaître de Sacy, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1990, 1680 p.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1974, 392 p.

KENNEDY, Greg, *An Ontology of Trash. The Disposable and its Problematic Nature*, Albany, State University of New York Press, 2007, 218 p.

KURTZ, Jean-Paul, *Dictionnaire étymologique des anglicismes et des américanismes*, Paris, Conseil National de la langue française, 1997, 601 p.

LAROUSSE (firme), « fantôme », *Le Petit Larousse illustré 2011*, Paris, Larousse, 2010, p. 409.

LOTTERIE, Florence, *Progrès et perfectibilité. Un dilemme des Lumières françaises (1755-1814)*, Oxford, Voltaire Foundation, 2006, 203 p.

LOUGH, John, « The Problem of the Unsigned Articles in the “Encyclopédie” », *Studies on Voltaire and the 18th century*, vol. 32, 1965, p. 327-390.

LYNCH, Kevin, *Wasting Away*, San Francisco, Sierra Club Books, 1990, 270 p.

LYNCH, Martin, *Mining in World History*, London, Reaktion Books, 2002, 350 p.

MAY, Jeff, « Zombie geographies and the undead city », *Social and Cultural geography*, vol. 11, no 3, 2010, p. 285-298.

NELSON, Megan Kate, *Ruin Nation. Destruction and the American Civil War*, Athens, University of Georgia Press, 2012, 332 p.

ONIMUS, Jean, *La maison corps et âme. Essai sur la poésie domestique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « écritures », 1991, 158 p.

PLATON, *Sophiste – Politique – Philèbe – Timée – Critias*, trad. Émile Chambry, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, 511 p.

POFF, Chrys M., « The Western Ghost Town In American Culture: 1869-1950 », thèse de doctorat, Iowa City, University of Iowa, 2004, 319 f.

PROCHÁZKA, Martin, « Monument or Trash? Ghost Towns in American History and Culture », *litteraria Pragensia : Studies in Literature and Culture*, Vol. 17, no 34, décembre 2007, p. 58-76.

-----, « Ruins in the New World: Roanoke Thru Los Angeles », *Litteraria Pragensia: Studies in Literature and Culture*, vol. 8, no 15, 1998, p. 44-57.

REILEY, Glenda, *Women and Indians on the Frontier*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1985, 336 p.

REY, Alain (dir.), « Fantôme », *Dictionnaire historique de la langue française. Tome 2*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2004 [1992], p. 1397.

ROBERT, Paul, Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.), « Fantôme », *Le Petit Robert 2011*, Paris, Dictionnaires Le Robert-SEJER, 2011 [2010], p. 1012.

SANSOT, Pierre, *Poétique de la ville*, Paris, Klincksieck, 1984 [1971], 422 p.

STAROBINSKI, Jean, *L'invention de la Liberté*, Paris, Skira, 1964, 392 p.

THOMAS, Louis -Vincent, *Rites de mort*, Paris, Fayard, 1985, 294 p.

TURNER, Frederick Jackson, *The Frontier in American History*, Mineola, Dover publications, 2010 [1920], 375 p.

ZAMORA, Lois P. (dir.), *The Apocalyptic Vision in America*, Bowling Green, Bowling Green University Popular Press, 1982, 264 p.

Spatialité et temporalité des villes fantômes

BOUVET, Rachel, *Pages de sable*, Montréal, XYZ, 2009 [2006], 204 p.

DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, 278 p.

-----, *Feu la cendre*, Paris, Éditions des femmes, 1987, 64 p.

HEIDEGGER, Martin, *Être et temps*, Richelieu, Emmanuel Martineau (Édition numérique hors commerce), 1985, 356 p., en ligne : http://t.m.p.free.fr/textes/Heidegger_etre_et_temps.pdf, consulté en ligne le 3 février 2014.

JACOB, Peter et Fabienne Jolet, « Le Wilderness, une manière de voir et d'être à la nature sauvage : le prisme paysager de Tremblant, Québec », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 53, no 148, 2009, p. 27-46.

MASÓ, Joana, « Cendre et dessin : la représentation en ruine chez Derrida », *Protée*, vol. 35, no 2, 2007, p. 89-92.

RICOEUR, Paul, *Le temps raconté. Temps et récit III*, Paris, Seuil, 1985, 533 p.

Mémoire et identité collective

ANDERSON, Benedict, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte/Poche, 2002 [1983], 213 p.

ASHMORE, Richard D., Kay Deaux et Tracy McLaughlin-Volpe, « An Organizing Framework for Collective Identity : Articulation and Significance of Multidimensionality », *Psychological Bulletin*, vol. 130, no 1, p. 80-114.

ASSMANN, Aleida, « Transformations between History and Memory », *Social Research*, vol. 75, no 1, 2008, p. 49-72.

BOURDIEU, Pierre, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62, no 62-63, 1986, p. 69-72.

[COLLECTIF], « Tu sais que tu viens de Fermont quand ; », *Facebook*, 2013, en ligne : <https://www.facebook.com/pages/Tu-sais-que-tu-viens-de-Fermont-quand-/145437388853398?sk=info>, consulté le 28 septembre 2014.

COULOMBE, Maxime, « Prendre le zombie au sérieux. État de nature et pessimisme contemporain », *Ottrante. Art et littérature fantastiques*, no 33-34, « Poétiques du zombie », 2013, p. 95-106.

DELVAUX, Martine, *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignages dans les récits de femmes contemporaines*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005, 226 p.

DENDLE, Peter, « The Zombie As a Barometer of Cultural Anxiety », dans Niall Scott (dir.), *Monster and the monstrous. Myths and metaphors of enduring evil*, Amsterdam, Rodolpi, 2007, p. 45-57.

DE RUDDER, Véronique, « Identité, origine et étiquetage », *Journal des anthropologues*, no 72-73, 1998, p. 31-47.

DESHOULIÈRES, Valérie-Angélique et Pascal Vacher (dir.), « La louche fascination de l'irrévocable », *La mémoire en ruines*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2000, 259 p.

HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997, 295 p.

-----, *La topographie légendaire des Évangiles en terre sainte. Étude de mémoire collective*, Paris, Presses universitaires de France, 1941, 211 p.

HUBIER, Sébastien, « Horrible imagining », *Otrante. Art et littérature fantastiques*, no 33-34, 2013, p. 77-93.

JENKINS, Richard, *Social Identity*, London, Routledge, 2004 [1996], 218 p.

KING, Anthony D., *Spaces of Global Culture. Architecture, Urbanism, Identity*, London, New York, Routledge, 2004, 256 p.

KOSELLECK, Reinhart, *L'expérience de l'histoire*, Paris, Gallimard et Éditions du Seuil, 1997, 325 p.

ORIOLE, Michel et Marie-Antoinette Hily, « L'identité, signifiants et dimensions », dans Jean-Denis Gendron, Alain Prujiner et Richard Vigneault [dir.], *Identité culturelle, approches méthodologiques : actes du colloque IDERIC-CIRB tenu à Sophia Antipolis, France du 25 au 30 mai 1981*, Québec, Centre international sur le bilinguisme, 1982, p. 145-159.

MAZELLA, Sylvie, « La ville-mémoire. Quelques usages de la mémoire collective de Maurice Halbwachs », *Enquête*, vol. 4, 1996, p. 177-189.

MENEGALDO, Hélène, « Réflexion(s) dans les marges », dans Hélène Menegaldo (dir.), *Figures de la marge. Marginalité et identité dans le monde contemporain*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 21-39.

NOPPEN, Luc, (dir.), *Architecture, forme urbaine et identité collective*, Sillery, Septentrion, 1995, 267 p.

NORA, Pierre, « Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux », dans Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997 [1984], p. 25-43.

PARENT Michel, « Les élans sublimés de la mémoire », dans Robert Dulau (dir.), *Apologie du périssable*, Rodez, Éditions du Rouergue, 1991, p. 13-17.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2012, 402 p.

THORET, Jean Baptiste (dir.), *Politiques des zombies*, Paris, Ellipse éditions, 2007, coll. « Les grands mythes du cinéma », 212 p.

VION-DURY, Juliette, « Ce sera comme la mort », dans Juliette Vion-Dury (dir.), *Entre-deux-morts*, Limoges, PULIM, 2000, 283 p.

Intertextualité dans *Villes mortes*

DESJARDINS, Richard, « L'engeôlière », *Boum Boum*, Québec, Foukinic, 1998, 03:26 min.

JONES, Jennifer, « A Taste of Kandahar », *Canadian Living*, novembre 2007, renommé « Tim Horton's in Kandahar, Afghanistan : An insider's view » pour la publication en ligne, <http://www.canadianliving.com/life/community/tim_hortons_in_kandahar_afghanistan_an_insiders_view.php>, consulté le 30 avril 2014

RIVARD, Michel, « Schefferville, le dernier train », *Sauvage*, Montréal, Audiogram, 1983, 05:30 min.